

主编 杨燕迪

The Composer's Voice

作曲家的人格声音

[美]爱德华·T·科恩（E.T.Cone）著
何弦 译 杨燕迪 校

华东师范大学出版社

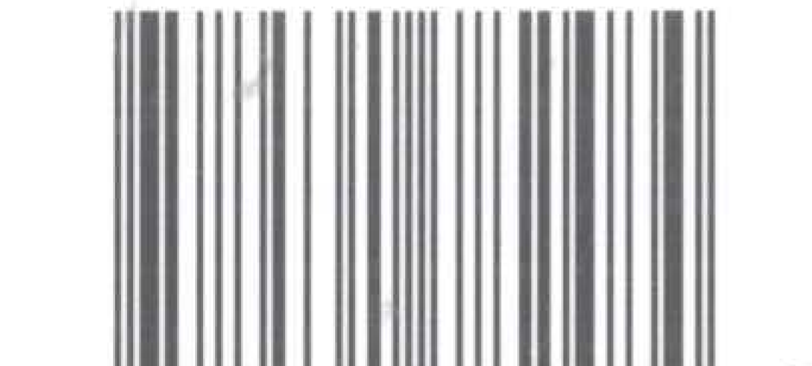
作曲家的人格声音 *The Composer's Voice*

如果音乐是一种语言，那么发言的是谁？
作为诗歌的《魔王》与作为歌词的《魔王》，意义相同吗？
所有的音乐作品都具有戏剧性吗？
歌剧中的戏剧角色知道自己在歌唱吗？
音乐的语境是什么？
……

带着一连串的问题，本书的作者爱德华·T·科恩引领读者进行了一次奇妙的旅程。作为学术性音乐批评领域中的佼佼者，科恩总是善于发现他人眼中从未出现过的视角。更为难能可贵的是，本书除了学理上的反思、技术上的分析之外，又将这些讨论与音乐实践紧密相联。读者可以跟随作者的不断反思，享受思考的乐趣，更可以与作者一同将视野延伸至实践性的领域。



ISBN 978-7-5617-8248-4



定价：29.80元

www.ecnupress.com.cn

The Composer's Voice

作曲家的人格声音

[美]爱德华·T·科恩(E.T.Cone)著
何弦 译 杨燕迪 校

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

作曲家的人格声音/(美)科恩著;何弦译,杨燕迪校.—上海:华东师范大学出版社,2010.11

(六点音乐)

ISBN 978-7-5617-8248-4

I. 作… II. ①科…②何…③杨… III. ①音乐-艺术理论 IV. ①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 229768 号



华东师范大学出版社六点分社

企划人 倪为国

六点音乐译丛

作曲家的人格声音

(美)爱德华·T·科恩 著
何弦 译
杨燕迪 校

责任编辑 倪为国 何花
特约编辑 姜乙
封面设计 吴正亚
责任制作 肖梅兰

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
网 址 www.ecnupress.com.cn
电 话 021-60821666 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537
门市(邮购)电话 021-62869887
地 址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 店 http://ecnup.taobao.com

印 刷 者 上海市印刷十厂有限公司
开 本 787×1092 1/16
插 页 1
印 张 13.75
字 数 150 千字
版 次 2011 年 2 月第 1 版
印 次 2011 年 2 月第 1 次
书 号 ISBN 978-7-5617-8248-4/J·151
定 价 29.80 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

译者序

音乐批评与音乐洞察的新视角

如果音乐是一种语言，那么发言的是谁？

爱德华·T·科恩

小引：翻译与作为“舶来品”的音乐学

作为一个具有现代性的学科，音乐学对于中国来说并非本土“原产”。伴随20世纪初的“西学东渐”，伴随中国本土音乐文化与各种舶来的他者文化所产生的激烈碰撞，作为具有独立意义的理论学科，音乐学逐渐在中国“生根发芽”，直至今日，也已初显“参天大树”的姿态。但中国的音乐学更像是一个不断自我更新的“混血儿”，其养料一方面来自中国本土音乐文化一脉相承的、自古以来的音乐传统、音乐思想，另一方面来自西方、具有学科属性的、已成体系的音乐学理论。这两者不断交融渗透，好似组成了一个流动的连续统一体。而在汲取西学新鲜养料的过程中，对音乐西学的翻译引进则一直处于中心地带。

在19世纪末、20世纪初之前，我国的音乐翻译基本上仍处于零散的状态，或依附于政治交流活动，或依附于经济交流活动。从20世纪上半叶开始，音乐翻译逐渐走上了系统化的道路。此时的音乐翻译主要偏重于音乐教育、作曲技术和音乐家传记，这也和当时中国

音乐的发展状况密不可分——当时中国的专业音乐教育刚刚起步，所需要的正是一些这样的基础性著作。建国以后，音乐文献的翻译进入了相对繁荣的时期。仅1950年代的十年间，我国的音乐翻译著作就有300部。除了原来就涉及的音乐领域，比如乐理、音乐教学、作曲技法、演奏理论等等，这些译著中又包括了许多音乐学方面的著作，比如外国音乐史学、音乐美学、比较音乐学等等。虽然文革十年的音乐文献翻译走入低谷，但之后却又由于中国政治、经济的稳步发展，再次展现出蓬勃生机。此时的音乐文献翻译较之文革前所涉及的范围更加全面。① 总的说来，翻译对音乐理论的学科建设做出了不可磨灭的贡献。但与此同时也不得不承认，与其他人文姊妹学科相比，"中国的音乐学在西方引入的广度和深度上，尚需加力。从已有的音乐西学引入成果看，系统性、经典性、严肃性和思想性均有不足——具体特征为，选题零散，欠缺规划，偏于实用，规格不一。诸多有重大意义的音乐学术经典至今未见中译本。"②于是，有计划、有规格、有目的地引进西方音乐学术著作可谓当代中国音乐学术的重要任务之一。

美国作曲家、音乐学家爱德华·T·科恩(Edward T. Cone)教授的《作曲家的人格声音》(*The Composer's Voice*, University of California Press, 1974)一书是近几十年来英语世界学术性音乐批评(academic criticism)中难得一见的优秀之作。科恩教授曾在普林斯顿大学(Princeton University)跟随罗杰·塞欣斯(Roger Sessions)学习作曲。他自1947年开始执教于普林斯顿大学；1965—1969年间他担任了《新音乐观点》(*Perspectives of New Music*)的合作编辑；1969年他成为该出版物的顾问编辑；1973年，他被罗彻斯特大学(University of Rochester)授予了荣誉博士学位。尽管科恩

① 关于我国音乐文献翻译的资料，请参看常静，"二十世纪我国音乐翻译著作一瞥"；居其宏，"音乐翻译学与当代音乐研究"；汤亚汀，"翻译·编译·编写·著述"；几篇文章均载于《中国音乐学》，1990年，第二期。

② 引自杨燕迪，"六点音乐译丛"缘起，华东师范大学出版社，2008年4月。

也是一位作曲家,但他最为人熟知的却是他在音乐批评以及音乐分析领域的写作。①

作为音乐美学的一个分支,音乐批评的任务是对作品、表演进行价值判断。② 狭义地说,它是一种专业写作的体裁,广义地说,它是一种思考方法,也可以出现在其他种种与音乐相关的著述文献中。③ 关于音乐批评的实现方式,我国音乐学家明言曾提出"觉音、悟乐、喻理"三个层次。④ 不过,就音乐批评这一具有高度主观性的范畴来说,如此三个层次的划分的确合理,但或许在音乐批评里还有一个更加基本的程序,即个人体验与客观知识的相互渗透、交融。科恩在这本书中一方面明确地提出了个人体验与客观知识在音乐批评中相互渗透的重要性,另一方面也以他独特的眼光和细致的分析为自己关于音乐批评的观点做出了很好的示范。在中国的语境中,音乐批评作为一个学科和著述范畴尚不清晰,作为一种写作方式尚未规范,音乐批评的内在理路和理念也尚待廓清。⑤ 因此,译者希望这本对于音乐的学理与实践方面均有相当价值、在论述深度和广度上都有一定开掘的著作能够对国内学术音乐批评有一定的促进作用,能够让广大关注音乐批评的学者和读者更多、更深入地了解近几十年来英语世界的学术性音乐批评有着怎样的趋势。

独辟之蹊径:关于本书的写作特点

1972 年春天,执教于普林斯顿大学的科恩教授在加州大学伯克

---

① 《新格罗夫音乐与音乐家词典》(*New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001),"科恩"(Cone, Edward T.)条目。

② 《大英百科全书》电子版(*Encyclopaedia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite* [Copyrighted 1994—2007 by Encyclopaedia Britannica, Inc. and its licensors]),"音乐批评"(musical criticism)条目。

③ 《新格罗夫音乐与音乐家词典》(*New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001),"批评"(criticism)条目。

④ 参见明言,"为《中国乐评人手记》而写的絮言",邵奇青主编《中国乐评人手记》前言之一,上海音乐学院出版社,2007 年 6 月。

⑤ 参见杨燕迪,"中国音乐评论现状判断",《中国乐评人手记》前言之一,上海音乐学院出版社,2007 年 6 月。

利分校做了六次公开演讲，尔后又在1974年根据其演讲内容整理出版了《作曲家的人格声音》(以下简称《声音》)一书。在全书第八章的"结语"中，科恩才坦然说道：

> 我研究的主题并非音乐是关于什么的，更多的是人们应该如何有益地思考音乐。(第158页)①

或许在跟随作者绕了一个大圈之后，读者们这才幡然醒悟，原来他并不想揭示音乐的具体内容，也没有让这本著述跨入"音乐语义学"(musical semantics)范畴的初衷。话虽如此，科恩却用他独特的视角为阐释音乐内容搭建起了一条通路，这正像他自己所说的一样：

> 我的研究有意成为任何关于音乐意义或音乐表现的研究的前言，而且我也试着让它的面足够宽，以便能作为几乎任何此类理论——甚至是纯形式主义的理论——的框架。(第159页)

在对音乐进行美学一哲学的研讨中，关于音乐是否具有具体的内容、其内容又是如何的争论几乎一直处于中心地位，在这样的氛围之下，科恩能够以反思性的目光，对提出这些论题本身的意义投以关注，乃此书的蹊径之一。

科恩有着多重身份——一位创作了管弦乐、钢琴、合唱以及独唱与室内乐作品的作曲家，一位成熟的钢琴家，一位具有独特观点的音乐学家。他将自己认同为何者，无从知晓，但真正让他扬名于世的，是他作为音乐学家的角色。作为近几十年中英语世界学术性音乐批评的代表者之一，②科恩的写作领域涉及非常广的历史范围，他常常谈论一些总体性的问题，比如审美感知的种类以及音乐形式的决定

---

① "译者序"中所引段落后标注的页码均为原著页码。原著页码将在书中标注为中译本边码。

② 《新哈佛音乐词典》(*New Harvard Dictionary of Music*, 1986)，第214页。

因素等。但或许正因为他那多重的身份,他并不仅仅将目光聚焦在所谓的"总体性"问题上。他之所以讨论这些总体性的问题,其终极目的,是在它们与音乐的实践之间架起桥梁,这就是为何他也在此书中对审美与创作的关系、演奏与分析的相互作用等等报以特别关注。相比纯粹形而上的意义争辩,相比脱离音乐实践的空洞形式分析,或许这才是一位真正卷入音乐的音乐学家所发出的声音。在翻译过程之中,笔者每每读到他或以纯粹音乐形式分析、或以形而上分析一针见血般地证明自己关于音乐实践中的观点时,便禁不住在心里大呼过瘾之极,此乃此书的蹊径之二。

通读全书,合上最后一页之时,另一本书顿时跳入脑海,那便是《作为戏剧的歌剧》(*Opera as Drama*),①该书的作者,是在西方学术性音乐批评领域中与科恩比肩的约瑟夫·科尔曼(Joseph Kerman),②"书中所论述的主题,不是作曲家,不是剧作法,也不是音乐技巧,而是一部部具体歌剧杰作的戏剧内含及审美价值"。③ 而在《声音》一书中,借助文学领域的术语——"人格"——进入音乐,从艺术歌曲到纯音乐,科恩自始至终无处不是借助了戏剧性的分析方法。可以说,相比科尔曼对歌剧的戏剧属性的强调,科恩虽从未言明这一观点,但整本书,他都传达着的一个审视音乐的独特视角,这个视角常常被忽略,也常常因为它必然联系到人文性内容而遭到形式主义者的不当批判。但即便是形式主义者也不得不承认,不论是以乐谱形态存在的音乐,或是作为现实中各种实践中的音乐,都能透过这视角得到准确而精到的解析。这个视角即是——作为戏剧的音乐。当今虽然各种美学思想兼容并包,但那种根源于纯粹形式主义的、赞扬非个人化的、理性处于绝对控制地位的论调,几乎一直高高在上。科恩于此时以戏剧化的观点来看待音乐、阐释音乐,让形式化的音乐分

① 《作为戏剧的歌剧》,杨燕迪译,上海音乐学院出版社,2008年4月。

② 约瑟夫·科尔曼(1924—),美国学者、评论家。主要著作有《作为戏剧的歌剧》、《贝多芬四重奏》(*The Beethoven Quartets*, 1967)、《音乐学》(*Musicology*, 1985)。

③ 《作为戏剧的歌剧》,译者序第3页。

析服务于音乐的戏剧性,将音乐放置于人文语境之中,且又能达到如此切合的效果,以至于读者读到某会心处便会一拍大腿,在心中暗自叫绝道:“这不正是自己的切身感受嘛!”此乃此书的蹊径之三。

曲径通幽处,禅房花木深:关于本书的整体论述逻辑

在《声音》一书中,科恩并非从一开始便搭建起庞大而严谨的学术理论构架,而是从一个个未曾被大家所关注的问题开始,用一个个不断在概念深度上推进的关键词筑成通路,他自己——用他的话来说,即他自己的意志所投射出的人格——则像一位循循善诱的老者,带领读者缓缓前行。因为正如他自己所说的一样,他自始至终所用的方法并非明证,而是说服。或许相比严谨的推理、隐喻和类比得出的结论并不那么颠扑不灭。但在作为艺术的音乐的疆域之中,谁又肯定能为解释音乐而觅得更加卓越的方法呢? 那么,这隐喻和类比的旅程要从何处开始呢?

“如果音乐是一种语言,那么发言的是谁?”全书起篇,科恩便提出了这样的问题。显然,作者想解决的并不仅仅是这样一个简单的问题,而是要以穿刺性的眼光解析此问题之下所隐藏的各种关系——音乐这种“语言”在被表达时,各种要素、环节之间的关系如何,更由此引出作者对音乐美学中一系列价值判断标准的洞见。而这一提问有一个更加具有暗示意味的目的,那便是要引入他戏剧性的分析方法——若音乐是言说,便有发出这种言说的主体;若存在着这一言说的主体,便会有扮演的行为(因为作曲家永远不等同于作品中的经验主体);扮演的行为所带来的,正是戏剧性。

在音乐中,最能直接体现扮演这一行为的品种,正是声乐音乐。于是,旅程从这里开始。但是科恩却并未选择戏剧属性最为明显的歌剧作为起始,而是将艺术歌曲作为切入点。这大概是由于作者在最初切入主题时所借用的术语“人格”(persona)——以下将做详细介绍——来自于文学领域,而艺术歌曲又理所当然是与文学结合得最紧密的音乐品种。之所以使用一个如此拟人化的术语,其目的无

非是为之后的戏剧性分析铺垫，也正与开篇的问题遥相呼应。透过"音乐是一种言说"的前提，以及从文学中借用而来的术语，科恩在音乐中树立起了一个形象(figure)，这形象对作为一个整体的艺术歌曲都处于掌控地位，占用(appropriate)了诗歌，使其成为自己音乐言说的一部分。作者说道，"在歌曲中，说话的是作曲家，部分通过诗人的词句"，实际上，按照作者的逻辑，说话的是那个音乐中的形象——那个人格，他不是作曲家，而是作曲家意志的投射。

在第二章中，讨论一气呵成，自然而然进入歌剧。但是，这样说并不意味接下来的论述将沿着"从艺术歌曲到歌剧/从简单到复杂"这一看似顺理成章、实则浮于表面的逻辑，而是要进一步扩展自己戏剧化的分析，让这样的分析在艺术歌曲中恰当地"嵌入"之后，再继续深入到其他音乐品种之中。而歌剧，则是通向更广阔音乐天地的必经之路。歌剧(Opera)一词的原始意义仅仅是意大利语"作品"(opus)的复数形式，若从这一角度出发，歌剧便只是一个又一个作品(其中包括歌曲)的集合而已。但科恩认为不然，他直截了当地说"如果每首歌曲在某种程度上都是一部小型歌剧，那么每部歌剧也就是一首扩展了的歌曲"。因为，作为范畴的歌剧与艺术歌曲共同分享着一些特点：它们中同样存在着掌控全局的发言主体——的完整的音乐人格；它们中同样存在着经历整个作品的经验主体——在此处，作者将"首要经验者"(protagonist)这样一个称呼赐予他，这经验者的形象从音乐中获得生命，似是在体验着音乐，是音乐作品的经验主体；它们中同样也存在着戏剧人物——在歌剧中是实在的戏剧人物，在艺术歌曲中，则或等同于首要经验者，或来自于首要经验者的叙述之中。完整的音乐人格、首要经验者、戏剧人物，这三者虽处于不同层面，但相互之间有着千丝万缕的联系，科恩更以"展开"性的论述方法讨论了这些联系。

鉴于至此所论述的声乐音乐种类十分狭窄，科恩决定在第三、第四章中将此戏剧性的分析方法进一步拓宽至声乐音乐所涉及的其他领域。但他并没有直接进入对其他类型歌曲的讨论，而是先迂回地

提出了功能性歌曲(functional song)的概念,在这种歌曲之中,戏剧性分析并不适用。因为在这种歌曲之中,并不存在扮演这一行为,例如人们唱《生日快乐歌》并不是在扮演什么角色,此时歌中的主角正等于演唱者,唱着《生日快乐歌》的人,其目的也就是祝别人生日快乐。这功能性歌曲是自然歌曲(natural song)的一种:

> 自然歌曲的一个显著标志是,它的歌唱人格并不是戏剧性的角色:在歌唱的时候,这个歌唱人格就是现实中歌手的一个方面。(第 49 页)

当然,真正的自然歌曲不属于艺术音乐的范围,但一旦当它们登上舞台,便又进入了艺术音乐的领域。此时作者才摆出他的真正意图,即讨论由自然歌曲进入艺术音乐的声乐音乐——在舞台表演的仪式音乐(如赞美诗)、被歌唱家演唱的民谣、所谓具有求爱性质的"小夜曲"等等。当这些歌曲因为表演的目的而被演唱时,同样存在着模拟的行为。因此,戏剧性的分析也同样适用于它们。

在成功且广泛地将戏剧性分析应用于声乐音乐上之后,作者必然会将视野拓展至更广阔的器乐音乐,以完善此种分析方法的普适性。因此,在第五章中,作者以柏辽兹对乐器表现角色的观点作为引入,并以他的两部著名作品(《幻想交响曲》和《哈罗尔德在意大利》)为例,讨论了这些观点在作品中怎样显现,他说道:

> ……在其复杂的管弦乐织体中,乐器们通常都像是有自己的生命一般——他们以类似人的方式诉说、行动、作出反应。(第 86 页)

当然,作者也强调了这里所说的"乐器"实际上并非乐器的实体,而是乐器所传达的能量。于是就像有着实实在在角色的歌剧一样,纯器乐音乐(不论是否标题音乐)中一样有着戏剧性的人物,只不过

这些人物是虚拟的。为了与实在的戏剧人物相区别，作者将其命名为“行为者”(agent)。在下文中，译者会专门对“行为者”的概念进行介绍。尽管这一概念来自于对声乐音乐中戏剧人物的类比，但由于所处的音乐语境不同，两者还是有着很大的差别，于是在作者的讨论中也涉及了更加不同的问题，例如，行为者的活动自由度——与无法意识到自己音乐语境的戏剧人物不同，行为者能够完全意识到自己的音乐语境；根据行为者的不同构成而产生的各种不同性质的行为者；与由歌手扮演而来的戏剧人物不同，行为者由象征性的拟人化而来。在讨论这些问题的过程之中，作者通过对具体作品的分析，顺势将问题延伸至与表演实践相关的问题之中，而在这一点上，作者认为指挥与独奏者所要做的是一样的，即，如何在表演中处理这些不同性质的行为者。

乍看之下，与作者“分配”给声乐音乐的章节篇幅相比，专门讨论器乐音乐的章节似乎在篇幅上有所不足。但其实不然，因为到此为止，作者的目的一直是想要通过戏剧性的分析方法说明一个问题——作者在第五章的末尾说道：

> **它(角色)们是想象中的心智，这些心智通过相应的音乐家与乐器的组合、用声音的象征性姿态表达着自己。它们所传达的、所体验的，从根本上来讲都是人类的思想和态度，都是人类的经验，因为分析到最后，所有的角色都是处于控制地位的人格的各个方面。而这个人格反过来说正是一个创造性个人意识的投射——而此意识，就是作曲家的意识。(第 114 页)**

而这一点在声乐音乐和器乐音乐中并无二致，由此可见，作者并未在声乐音乐与器乐音乐之间划出生硬的界线，而是将两者当作一个整体——音乐——来看待。

此时，作为一个有着丰富音乐实践经验的音乐学家的身份凸现出来——在第六章中，作者开始进一步讨论对音乐实践来说有着更

加直接意义的问题，首先便是对音乐的参与（participation）和认同（identification）。对于作者来说，参与和认同显然是聆听与表演最基本的要求。但这种认同必须是针对音乐人格本身的。作者在讨论过程中也否定了几种看似卷入音乐，实则未对音乐人格本身产生认同的方式，例如针对演唱者、戏剧人物或是作曲家的认同。同时，由前面对音乐人格及音乐人格之下各种角色的分析，作者也分析了各种音乐体裁中认同的不同层次，例如将室内乐演奏的理想状态看成协奏曲、歌曲、歌剧乃至交响乐的最佳演奏方式——尽管作者也坦率承认，这种最佳演奏方式似乎不太现实。

那么通过怎样的途径产生认同呢？在第七章中，作者尝试着给出此问题的答案。除了感性层次的认同之外，他也特别强调分析的作用。他通过自己学习弹奏贝多芬钢琴奏鸣曲的经历说明了分析对于认同过程的重要性——通过几个在层次上逐次推进，逐渐关系到整部作品结构的分析，演奏者能够在更深的层次上理解作品的意义。而就音乐批评这一具有高度主观性的范畴来说，个人体验与客观知识的相互渗透、交融也是最为基本的要求。面对一部音乐作品，若批评家本身对作品没有生动的体验，没有对作品产生任何的参与感和认同感，便根本无法对其进行评论。因此，个人体验是批评者在作出批评前不可缺失的阶段，也可以说是音乐批评的前提。而若仅仅以此为前提，音乐批评多半会陷入对音乐具体“内容”所做的“翻译”般的呓语痴言中。此时，便需要客观知识的介入了。作者在这里所说的客观知识包括对作品的分析观与历史观。只有对作品/表演的结构予以充分把握，并将其放到适合的历史语境之中，才能在个人体验的视角之后更进一步。而这种客观知识又再次成为个人体验的基础，站在这个基础之上，个人体验便会有如“更上一层楼”般获得更加开阔的视野。对于成熟的音乐批评家来说，这两者已经逐渐渗透、融合为一个不可分割的流动过程。作者更在此处说道：

……客观的和个人的反应必须互相渗透……这种互相渗透也

> **是音乐批评活动的基础，不管这音乐批评针对的是作品还是表演……完整的评论必须试着从表演结构的清晰(由分析所决定)、风格的恰当(由历史出处决定)和说服力(由批评家自己认同的经验决定)几个角度去公正地对待表演……(第 153—154 页)**

最后，作者又在结语中回到原初的话题——将音乐作为一种言说的意义。此时才为自己的设问给出答案，好似是在泼洒笔墨渲染一番并布下疑阵之后，才终于要解开自己设下谜团的侦探小说。作者认为，音乐的言说非同于实际生活中的说话，也并不是语词层面的言说。这种音乐的言说是象征性的，而象征的手段，正是音乐的姿态——“其实，在音乐中，象征性言说正是象征性姿态。”(第 164 页)在将音乐的象征性姿态与语词姿态进行类比之后，作者认为音乐与语词中那些没有具体意义的感叹词非常类似，它们“……既是无意义的(meaningless)，也是充满意义的(meaningful)”。(第 165 页)而姿态的意义，只有在语境中才能显现。语词姿态的意义由上下文语境决定，那么音乐的姿态呢？作者使用了另一个概念，即“例示”(exemplification)。虽然音乐不可能像许多过于单纯的听众所认为的一样，与某种人文性内容(human content)有着必然联系。但通过语境般的“例示”，音乐便会与人文性内容相联系。这样的“例示”可以是歌词，可以是标题内容提纲，也可以是听者在脑海里给出的人文性语境。而作者亦认为音乐总是会与人文性的内容相联系，因为音乐会被人欣赏，而在被欣赏的时候，也就总会具有语境。因此，他在全书的末尾写道，“音乐中总会有语境，于是，便也总会有内容。”(第 175 页)

路标：以关键词引导的通路

在《声音》一书中，科恩提出了众多在音乐艺术范畴内前所未有的术语。这些术语或者来自其他艺术种类(如文学、戏剧)，或由作者根据论述需要首创。无疑，这些术语在书中不只起到了画龙点睛的

作用，更像是作者在途中为读者设立的一个又一个路标，指清前进方向，使读者不至于迷失于自己有些曲折复杂的逻辑之中。当然，这些看似简单的术语，表面之下也正凝聚了作者关于音乐作品、音乐表演、聆听音乐、音乐批评等等的思想。以下，译者选择了其中三个进行简要介绍。

1. 人格(Person)

Persona 一词来自拉丁语，本意为演员佩戴的面具，[①]在文学中，它则被理解为创作一部作品的人，这个人几乎总是与作者相区别，他是作者为了某个艺术目的而选择的一个声音。他可能是作品中的一个角色，也可能只是不知名的叙述者。[②]

在书中的第一章，科恩即提到了文学领域的著名批评文本——韦恩·C·布斯的《小说修辞学》[③]，此书中最关心的问题是作者、叙述者、人物和读者之间的关系，并提出了"隐含的作者"这一概念。[④]科恩认为在音乐的领域中同样可以发现这样的"作者"，他借用了文学中的一系列概念，而在这些概念中，人格(persona)便是最为中心的一个。若音乐是传说中弥诺陶洛斯(Minotaur)的迷宫，这问题便是入口，而"人格"这一概念则是那能够引导人们走出迷宫的神奇线团。

或许是因为觉得直接将人格这一概念塞入音乐领域之中有些唐突，科恩首先讨论了文学作品中经验主体的问题。文学作品中的经

---

① 《牛津拉丁语词典》(*Oxford Latin Dictionary*, Oxford University Press, 1968)，第1356页。根据词典中的解释 persona 一词有以下几种解释：面具，特别是由演员佩戴的面具；戏剧中的角色，演说、谈话或其他文学形式中出现的角色，肖像画中的人物，一个假设的人物；人在真实生活中的角色，人的性格或特点；某人或个人性格的现实存在；(在法律上)卷入案件的人；某个单独个人。

② 《大英百科全书》电子版(*Encyclopaedia Britannica* 2007 Ultimate Reference Suite [Copyrighted 1994—2007 by Encyclopaedia Britannica, Inc. and its licensors])，"人格"(文学类)([persona lit.])条目。

③ 《小说修辞学》(*The Rhetoric of Fiction*: Wayne C. Booth, Chicago: University of Chicago Press, 1961)，华明、胡晓苏、周宪译，北京大学出版社，1987。

④ 参见《小说修辞学》，第169页。

验主体并不等于作者本人，而是由戏剧性拟人化（dramatic impersonation）这一基本行为所产生的作者的人格，这个人格是作者的投射，是作者为了能够在作品中直接面对读者、与读者进行交流而产生的一个"幻影"、一个"错觉"。对于读者来说，即使知道这仅仅是一个错觉，他们也必须跟随这个错觉在文学作品中前行，亦步亦趋，因为只有这样，才能使自己卷入其中，恍若经验着经验主体的一切经验。而在其他的艺术种类中，也同样存在着这样一个经验的主体：

> ……人们可以说每一种艺术的表现力都有赖于对某一经验的交流；可以说任何一种艺术都在以它自己的方式投射着个人主体存在的幻象，而这主体也有意使其经验为其他人所知。这即是人物角色在戏剧中的作用，叙述者在小说中的作用，人格在抒情诗中的作用……但是在音乐中，这个正在经验着的同类主体又是什么呢？（第 3 页）

作者并不倾向于以某一个确切的答案来回答这个问题，但综观全书，作者的目的便是用完整的音乐人格（complete musical persona），即隐性人格（implicit persona）这一概念来说明这个音乐中的经验主体——

> 总而言之，完整音乐人格的概念肯定与音乐作品本身一样，是多种多样的。这个人格可能是单一的，比如在钢琴独奏中；它也可能是暗示性的，比如由一组乐器暗示的人格。它可能结合了语词和音乐的成分，正如在歌曲中一样；它也可能完全是虚拟的，比如在器乐音乐中。它可能被定义，也可能模糊不清。它应该被看作一个心智，在组成作品的音乐思想中，所有要素都由这个心智操控、利用。（第 109 页）

但在到达完整音乐人格这个终点之前，科恩带着读者绕了长长

的一段路：从不同的音乐作品种类出发，以戏剧化的描述抛出了数种音乐中的人格及其他相关的经验主体——歌唱人格（vocal persona）、复合人格（multiple persona）、首要经验者（protagonist）与虚拟首要经验者（virtual protagonist）、虚拟行为者（virtual agent）与仿造的虚拟行为者（simulated virtual agent）、暂时的行为者（temporary agent）与持续的行为者（permanent agent）等等。这些看似假设出的虚幻的主体，实际上都是作曲家投射于音乐作品中的人格声音（voice），它们是存在于作品之中的要素，它们所承载着的，是作曲家试图面对听众的言说（utterance）。科恩之所以使用了如此戏剧化的方式来描述音乐，是因为他清楚地意识到音乐可以和文学在戏剧性这一方面形成类比。

而这些音乐之中的要素，它们彼此之间是否能独立存在？它们是否能够“意识”到彼此的存在？它们是否存在于同一平面？它们是否都由完整音乐人格控制？它们因此在表演中应该显现的程度如何？在音乐作品或表演进行价值判断（音乐批评）时，意识到它们的存在及相互关系，有着怎样的意义？科恩在全书中对这些问题一一进行了解答，从声乐领域到器乐领域，他凭借着自己对丰富的曲目经验，清晰地表述了音乐经验中一些十分模糊的概念或过程。

2. 首要经验者（Protagonist）

Protagonist 一词来源于古希腊戏剧，本意是指剧中最首要的演员，但这个演员并不局限于戏剧中的某一个人物，他可以扮演剧中的数个人物。但现在这一词语大多指戏剧、故事或小说中的主角，即首要的戏剧人物。①

首先需要分辨的，便是科恩在使用此词时的意义指向。Protagonist一词如今最常用的意义是“主角”，但相比另几个在英文中同样

---

① 《大英百科全书》电子版，（*Encyclopaedia Britannica* 2007 Ultimate Reference Suite [Copyrighted 1994—2007 by Encyclopaedia Britannica, Inc. and its licensors]），“protagonist（lit.）”条目。

指向“主角”、且通俗易懂的词语——如 leading role 等等——作者在这里却使用了一个有些生僻的词，难道仅仅是想以戏剧化的分析方法指向音乐中的主角吗？试想，若 protagonist 一词在中文语境中所对应的概念的确是“主角”——诚然，我们可以说《幻想交响曲》中的主角是那位耽于幻想的年轻艺术家，也可以说歌剧《茶花女》中的主角是微奥列塔，但艺术歌曲《魔王》中的主角是谁呢？显然，科恩提出这一概念的目的并非简单地指带有故事情节性质的音乐中的主要戏剧人物，而是如古希腊戏剧中一般，指在某一音乐作品中那个统率着所有戏剧人物的角色（或称之为一个形象），在作为一种经验的音乐中，他便是那个最为首要的经验者。这角色并不等同于某个具体的戏剧人物，在艺术歌曲中，他是歌唱人格，例如《魔王》中的叙述者；在歌剧中，他是所有戏剧人物的歌唱人格的总和，因为“每部歌剧也就是一首扩展了的歌曲”；在某些器乐音乐中，他则是一个有着首要地位的角色，例如钢琴协奏曲中的钢琴。回头看看刚才提到的《幻想交响曲》与《茶花女》。的确，幻想交响曲的首要经验者正是那位年轻的艺术家，但他作为首要经验者的原因并不在于他作为戏剧人物参与其中，而在于他作为一个首要的经验者经历了整部作品。而《茶花女》的首要经验者则更不可能仅仅是女主角微奥列塔。

提出这一“首要经验者”的目的何在呢？作者说道：

> 有时候，完整音乐人格由一个单一的形象来总括代表，比如钢琴独奏者，或指挥。有时候则会有一个首要经验者，比如在协奏曲或是歌曲中，这个首要经验者的观点为我们提供了一种中介手段，使我们得以理解整个人格。（第 10 页）

通过协奏曲中独奏的观点，我们能够更好地了解他与管弦乐队之间的相互关系，通过歌剧中歌唱人格的观点，我们也能够更好地了解声乐部分与管弦乐队之间的相互关系，这都能使我们进而更清晰地看到协奏曲中的完整音乐人格。

3. 行为者(agent)

戏剧人物(character)是指那些歌剧中确实存在的、有名称的角色,这些人物在音乐和语词两个层面上同时运作。在戏剧人物身上体现着两对张力——其一,歌手作为歌手需要自由的个人表现,而作为戏剧人物需要被约束;其二,戏剧人物作为戏剧人物需要挣脱束缚,作为音乐形式的动机需要被约束。关于这两种张力在下一节中将会进行更详细的介绍。当讨论进行到第五章,即讨论的范围延展到器乐音乐领域时,作者仍然打算将戏剧性的分析方法作为"不二法门"。但在器乐音乐,特别是绝对音乐中,并不存在像歌剧中实际的戏剧人物一样的角色,但作者通过对柏辽兹器乐作品的分析,在器乐音乐中得到了一个与戏剧人物处于相似地位的角色——行为者(agent)。Agent 一词在英文语境中本来有代理人、媒介、动作者、行为者等等多种意义,此处作者的目的是在戏剧性的分析中用它来表示某些在一定程度上能够自由运作的个体,于是"行为者"一词在中文语境中与其最为贴切。在管弦乐音乐中,完整的音乐人格是一个合成性的人格,而在这个完整的合成性人格统率之下的,正是所有的行为者。这些器乐行为者"不局限于主要角色,实际上,正如我们将要看到的,管弦乐队中的每一件乐器,要么就是一个行为者的构成,要么对一个行为者的构成有所贡献。"(第 89 页)

行为者所运作的层面是无语词的层面,也因此决定了它要进行的交流手段是象征性的姿态。正如歌手是在扮演一个角色、塑造一个人物一样,器乐演奏者是在象征性地拟人化。此时的器乐演奏者已不是一个单独的存在,他与乐器似乎已经融为一体,成为了一个共同的生命体。而音乐中的行为者就像是虚拟的戏剧人物,因此,与歌剧中的人物一样,在它身上也会体现出类似的张力,只不过张力变成了——其一,演奏者作为演奏者以及作为器乐行为者之间的张力;其二,行为者作为行为者以及作为音乐形式的动机之间的张力。

对行为者的描述可以按照各种不同的方式进行描述,它可以是持续的或暂时的,可以是整体的或隐性的,也可以是主要的或次要

的。如作者以柏辽兹《幻想交响曲》中著名的"乡村场景"为例，分析了其中双簧管与英国管如何成为两个行为者；又如在同一作品中的广板引子靠近结尾的地方，此时处于特有的对位旋律中的第一与第二小提琴共同构成了一个行为者；再如这部作品中代表着"爱人"的固定乐思，是作曲家将相同旋律指派给长笛和小提琴后，由这二者所共同组成的行为者。不仅仅是标题音乐，绝对音乐中同样存在着这样的行为者，只不过绝对音乐中的行为者是未被指明的，需要经过判别。在器乐独奏中，行为者则是"……整体的，等价于一个单一整体行为者"(第98页)。它们之中的数个声部、旋律线条或其他音乐元素，通过对那个整体行为者的细分而来。作者也颇具想象力地分析了出现在器乐独奏音乐中那些通过细分而来的附属的行为者，如他对贝多芬《幻想奏鸣曲》的分析。

也正是靠着这一"虚拟的角色"，即行为者，作者才顺利地将讨论从声乐音乐领域进行至器乐音乐领域，也正是靠着这个戏剧化的概念，作者才得以将戏剧性的分析方法摆到更加具有普适性的地位。

关于本书中出现的几种关系

在本书中，科恩借助戏剧化的分析方法，以关键词为引导讨论了从声乐到器乐音乐中的多种关系。这些关系涉及音乐创作、表演、接受各个环节，无一不体现出科恩如何用戏剧化的分析语言来有益地思考音乐。以下译者选择了其中几种关系作一简略评述。

1. 诗人的声音，抑或作曲家的声音?

《魔王》是歌德著名的诗作。《魔王》也是舒伯特著名的艺术歌曲。但歌德似乎对舒伯特的创作不甚欣赏，同时他却极力称赞另一位作曲家策尔特①。这位现在或多或少已经被人们遗忘的作曲家也曾经为歌德的这一诗作创作歌曲。他认为，若以一首诗歌创作歌曲，

---

① 策尔特(Carl Friedrich Zelter, 1758—1832)，德国作曲家、指挥家、教师。

作曲家的任务便仅仅是感知诗人的所言所思，根据诗人的音乐知觉来体现出诗人的声音。(参见第 20 页)但舒伯特所谱写的《魔王》却与策尔特的创作原则不同，甚至违反了诗人对于歌曲创作的原则。他并没有遵守诗人在原诗中的分节形式，而是选择了一种更加模棱两可的诗歌读法——诗中的全部对话皆以一位叙述者的口气讲出——在声乐线条中始终保持着一定的统一性，相邻的两个诗节之间有连续的旋律线作为过渡，而最能表明整首歌曲一体性的，则是左手模仿着呼啸风声的固定节奏音型。

此时，歌曲中的发言主体已经不再是诗人的人格。诗歌通过作曲家为其加上旋律线条成为了歌手演唱的部分，那么是否可以说诗性人格(poetic persona)此刻就等于歌唱人格(vocal persona)呢？非也！诗性人格仅仅存在于歌唱人格中的语词层面，因为诗歌在被加上旋律线条之后，在重音、分句、语音、语调等等方面均产生了很大程度的改变。诗性人格在诗歌中包裹住整个作品，但在歌曲中，这些改变使得诗人的声音被大大削弱，成为了歌唱人格的一部分。

然而，歌唱人格能够包裹整个艺术歌曲作品吗？与歌唱占有同等重要地位，却最容易被忽略的，仍有他者——是的，那是伴奏。在《魔王》中，我们可以看见那在演奏技术上十分困难的伴奏从头贯穿至尾，一直呈现出非常独立而且独特的性格特点。它是谁？或者让我们换一种问法——这个经验主体是谁？科恩称呼它为伴奏人格。这个人格似乎在引导并预示着歌唱人格，“……它规定着一首歌曲在演唱时速度多快、力度多强、情绪多激动……”(第 11 页)；它巩固着歌唱连贯性，比如《魔王》中不断重复的片断和节奏动机；它补充着声乐旋律，如《魔王》中，最后一句声乐旋律的歌词结束在 E 小调Ⅵ级，而伴奏则沿着声乐旋律下行六度解决到了Ⅰ级上；它为整首歌曲搭建起一个框形结构，如前面所说，当伴奏解决到 E 小调Ⅰ级上，与整首作品最开头的调性遥相呼应。

这伴奏人格似乎更像是一个站在暗处的叙述者，之所以说它站在暗处，是因为伴奏相对声乐部分来说，更容易被忽略；之所以说它

是叙述者,是因为它似乎知道已经、正在或将要发生的一切。从这个方面看来,伴奏似乎更加近似于全知的完整音乐人格。但完整的音乐人格所包裹住的是整首作品,囊括了歌唱人格与伴奏人格。这个完整的音乐人格在音乐中是没有显现的,因此,它有了另一个形象的称呼——隐性人格。同时,科恩在此处借用了基督教中三位一体的概念向读者说明三者之间的关系:

> **……我们可以注意到这种三位一体的形式与基督教中的三位一体有着某些相通之处。作为一个整体的歌曲是完整音乐人格的表现,是他的产物。就像“圣父”一样,这个完整音乐人格在歌唱人格中诞下“圣子”来体现它的歌词;又在伴奏中造出“圣灵”,(“圣灵”)撇开歌词的干预,直接向我们发言。(第 18 页)**

作者在这里所作的分析看似复杂,但若“举一反三”,便能轻而易举地将这种分析方法应用于其他艺术歌曲之中。例如在黄自作曲、韦翰章作词的艺术歌曲《思乡》中,声乐部分、伴奏部分以及整首作品之间存在着类似的关系。歌词中同样存在两处引用语,一处为鹃啼:“不如归去”,另一处为歌中的经验主体向落花发问道:“随渺渺微波是否向南流。”不管这些引用语是来自于经验主体的想象,或是他真的在发问(模仿发问),作曲家均采用了非常连贯的旋律线条,使它们与之前的旋律相连接,与之对应的伴奏部分也与前后紧紧相扣,而并没有按照词中所暗示的那样,将它们处理成跳出描述氛围的引用。第一处引用语“不如归去”,伴奏并未改变织体,而是仍然保持不变,但在调性上开始变化,预示着接下来下阙开始时调性游移不定的连接段;第二处引用语随着发问者发问行为的发生,声乐旋律以二度自然地缓慢下沉,相应的伴奏从发问行为的开始便采用了分解和弦琶音。

在全曲开头,伴奏即以小二度加小三度的上行预示出声乐旋律线条进入后连续两个相同的音型;而在上阙中声乐旋律的织体与伴

奏的织体十分相似，多为分解和弦的琶音上行加上二度的平缓下行形成一个又一个的拱形结构；下阕开始时伴奏以紧凑的柱式和弦的织体半音向上级进，而声乐线条同样以一对四字歌词为基础唱出半音上行级进，与伴奏相互交织，烘托出全曲即将到来的最高点；在一连串半音级进的调性游移之后，伴奏带领声乐旋律回到 B 大调，并再次回到分解和弦琶音加二度下行的伴奏织体。

不难看出，歌词（不管这歌词是否专为歌曲创作，不管它创作于音乐的之前或之后）原本代表的诗性人格已经被作曲家归化（naturalised），在歌曲中仅仅代表了完整音乐人格最浅的显意识（相对于潜意识而言）层面。而组成整首作品更重要的层面——更能够直接面对受众发言并与之进行交流的层面，是完整音乐人格的潜意识层面——它由除了语词部分的声乐线条，以及伴奏部分组成。

在音乐的自我实现需求与文本投射、放大的需求之间，存在着一对张力。而在艺术歌曲中，若非音乐的有意退让，文本大都受控于音乐。此时我们可以再回过头来看看歌德关于艺术歌曲的价值判断标准，不管歌德是出于诗人不愿自己的诗作被挪为他用以至降低了诗歌的地位，还是因为他从真实的音乐经验中得出结论，这种标准似乎都与成功的艺术歌曲相去甚远。

通过将艺术歌曲中各个要素进行人格化的类比，作者科恩看似阐释了作品中各个要素之间的关系，实则形成了对艺术歌曲作品的价值判断标准。在这些成功的艺术歌曲中，我们听到的“声音”不再来自于诗人（词作者），而是来自于作曲家，因为此时的发言人/经验主体/完整音乐人格不再是诗人（词作者）的人格，而是作曲家人格的投射，只不过这个完整的音乐人格透过诗人之口在最浅层的语词层面显现，实际上，最直接与听众交流的，是语词层面之下的音乐。

2. 戏剧性人格化/模拟的层次

布斯在《小说修辞学》中提出了“隐含的作者”的概念，即在所有的小说中都有叙述者，这叙述者可以是戏剧化的，也可以是非戏剧化

的，但没有哪一部小说可以脱离叙述者的存在，同时进行“显示”。①这个叙述者的人格其实就是作者人格的模拟对象，而——

> 戏剧性的人格化这一基本行为支撑着所有诗歌、所有小说，事实上是所有被称之为文学的东西。或许正是这个因素的存在才使文学成为艺术，才使文学与其他写作类型区分开来。（第2页）

在音乐中，同样存在着这样的戏剧性人格化，在声乐中更是如此。

科恩将歌曲中的完整音乐人格称为首要经验者/主角（protagonist）。此“主角”并非通常意义上的主角——即作品中所描述的主要对象，而像“隐含的作者”一样是戏剧化或非戏剧化的叙述者，也如上文中曾提到的一样，是作品中的经验主体，是能够囊括整个作品的人格。（这一点不仅对艺术歌曲成立，对于歌剧也同样有效，相对艺术歌曲而言，歌剧具有更加明确的戏剧性。）而这作曲家的人格在作品对其进行模拟，这便是戏剧性人格化。这种“行为”也可被称为戏剧性模拟，因为正如在抒情诗中，诗人的人格模拟着创作诗歌的人格，或如在诗剧和小说中，作者的人格模拟着叙事的人格一样，在歌曲（歌剧）中，作曲家的人格模拟着作品中“首要经验者”或其他戏剧角色的人格。②

在《死神与少女》中，舒伯特没有遵循诗人所设置的十分明显的戏剧化形式，而是为歌曲设置了单一声音的旋律。虽然死神与少女各自的诗句使用了不同的音域，但很明显作曲家用伴奏将两者连接，死神的声部继续完成了少女声部的旋律下行。③ 这样一来，便将所

---

① 参见《小说修辞学》中译本第六章，特别是其中第169页至第179页。关于“戏剧性叙述者”与“非戏剧性叙述者”在文学中的概念，这一章中有清楚的解释。在音乐中因为具体情况的不同，这一对词所表述的对象会稍有不同，但基本概念并无变化。

② 参见《小说修辞学》第二章。

③ 参见《小说修辞学》第9页关于《死神与少女》的分析。

有的对话置于一位叙述者的引用语之下，这是一位凌驾于两个角色之上的叙述者，一位"首要经验者"。于是这便削弱了原本诗作中的戏剧性，使歌曲的首要经验者成为了布斯书中所说的非戏剧化的叙述者。在上文中曾经提到过的《魔王》中，作曲家所采用的是一种叙述者加上引用语的方式，在那里，叙述者/首要经验者同样是非戏剧化的。而完整音乐人格所模拟的，正是这个在讲述着、引用着的非戏剧化的首要经验者。还有另外一些艺术歌曲，它们在语词层面原本没有戏剧性，只有或抒情、或状物、或言志……若仅从表面看，戏剧性模拟对于它们是不成立的，但实际上，在这样的歌曲中，仍存在着首要经验者——若没有首要经验者，便不存在发出了这些抒情、状物、言志等等行为的主体，这时的首要经验者仍然是叙述者，只不过这叙述者与上文中所说的一样是非戏剧化的。

那么歌剧呢？"如果每首歌曲在某种程度上都是一部小型的歌剧，那么每部歌剧也就是一首扩展了的歌曲。"(第 21 页)此话之内涵不能简单地理解为歌曲与歌剧都在叙述着，都是由一定情节构成的。若说歌曲与歌剧在本质上相同，那么这个"相同"所处的位置，是在戏剧性人格化/模拟的层面上。再向下一层，我们便会发现，这种人格化/模拟的方式是不同的，再次引用布斯的术语，完整音乐人格在这里所模拟的是戏剧化的叙述者/首要经验者：

> 许多小说把叙述者完全戏剧化，把他们变成与其所讲述的人物同样生动的人物……有许多戏剧化的叙述者根本未被明确地称作叙述者。在某种意义上说，他们每一次说话，每一个姿态都是在讲述。大多数作品都具有乔装打扮的叙述者，他们用来告诉读者那些需要知道的东西，但他们似乎只在表演自己的角色。①

① 参《小说修辞学》中译本，第 170 页至第 171 页。

在歌剧中，戏剧化的首要经验者显现在每一个角色身上，由每一个角色的口中说/唱出；它也显现在伴奏音乐之中，与声乐部分互相缠绕，成为角色的一部分。此时完整的音乐人格所模拟的，也可以说就是歌剧中的各个角色。

科恩以《菲岱里奥》中的《我感觉如此美妙》(*Mir ist so wunderbar*)①为例，这个四重唱不是对话，而是"四重独白"，每个角色都在各自描述着，对同一情境进行评论。以卡农形式展现出四条一致的旋律线可能暗示着，其他三个并不知道事情真相的角色其实已经能够判断出莱奥诺拉的真正的性格。伴奏展现了器乐人格对于复杂关系的概要性观点，也将声乐复调音乐包裹在管弦乐织体那神秘的、令人屏息的音响之中，从而加强了这群人的整体性，强调了这一显露真相的时刻的重要性。② 这其实是首要经验者通过各个角色的语词部分、通过声乐线条、通过伴奏叙述出情境，对情境进行着评论。

但在某些情况下，模拟并不只有一个层次。科恩在书中也提到了另一种歌曲——自然歌曲(natural song)，它们不是为了表演的目的而产生，它们可以是有着一定功能的功能性歌曲(functional song)，比如某种仪式中的歌曲，这时歌中的歌唱人格并不是戏剧性的角色，它直接是现实中歌手的一个方面。例如科恩在书中指出，唱《生日快乐歌》的时候，歌唱人格并没有进行模拟，而是确实在表达着生日快乐的祝福。此外，所谓真正的民谣、摇篮曲等等均可以被看作是自然歌曲。但如果当这些"自然歌曲"只为了表演的目的被演唱时，或只要当它们被抽离原来的语境时，情况便有所不同——这时我们可以认为音乐人格所模拟的是自然歌曲中的歌唱人格，但是，此时此刻自然歌曲中的歌唱人格还是原本那个歌唱人格吗？还是那个发自内心因为求爱、祈祷或其他需求而歌唱的人格吗？显然，此时自然歌曲中自然的歌唱人格便不存在了，原本向人求爱、哄人入睡的人格

---

① 贝多芬歌剧《菲岱里奥》(*Fidelio*)第一幕选曲。

② 参见第 38 页对此四重唱的分析。

被艺术歌曲的首要经验者取而代之。这样便又产生了另一个层次的模拟。此时歌曲的首要经验者所模拟的，便是原始语境中自然歌曲的歌唱人格——《夏日时光》(*Summertime*)①是一首由作曲家创作的"仿"摇篮曲，歌曲中第一层次的模拟，是歌曲主角所模拟的真实语境中唱着摇篮曲催怀中婴孩入睡的慈爱母亲，第二层次的模拟，才是音乐人格对歌曲主角进行的模拟；当《云车，你飞下云端》(*Swing Low, Sweet Chariot*)②被搬上音乐会舞台时，歌中的首要经验者模拟着在自然语境下演唱这首灵歌的奴隶，舞台上的歌唱的人格则模拟着这个首要经验者；当众多作曲家创作的《哈利路亚》(*Hallelujah!*)离开仪式时——甚至在仪式中也是一样，对于当今来说尤为如此，因为这样的赞歌如今更多是被人们所欣赏，而不仅仅具有仪式功能——歌唱首要经验者便开始模拟祈祷着的歌唱人格，随后，首要经验者又被现实中舞台上的歌唱人格所模拟。

当然，还有一些特殊的情况，例如科恩在书中提到的《你们可知道》(*Voi che sapete*)③中，音乐人格模拟着凯鲁比诺，而凯鲁比诺的人格则又模拟着唱小坎佐纳的歌唱人格；舒伯特声乐套曲《美丽的磨坊女》(*Die Schöne Müllerin*)中的最后一首《小溪的摇篮曲》(*Des Baches Wiegenlied*)中，

> 溪水被梦幻般地呈现为一首由它自己创作、演唱的摇篮曲……当然，在这里暗示着第二层甚至第三层的人格化：小溪并未以它自己的模样歌唱，而是在模仿唱摇篮曲哄孩子入睡的母亲……我们所听到的，便不是自然的摇篮曲，也不是对摇篮曲的模仿，而是对想象中摇篮曲的模仿进行的戏剧性刻画。(第 56 页)

---

① 格什温歌剧《波吉与贝丝》(*Porgy and Bess*)第一幕选曲。
② 著名黑人灵歌，自 19 世纪 70 年代流传至今。
③ 莫扎特歌剧《费加罗结婚》(*Le Nozze di Figaro*)第二幕选曲。

这正如科恩所说的——“他轮流戴上自己的面具。”（第 54 页）

3. 自由与规范/挣脱与束缚

科恩提到，在声乐音乐中存在着两种平行的张力——

> ……一位歌手既是戏剧中的角色，也是一个真实的人……他必须忠于文本。但作为一个人……他一定会有自己对文本的诠释。于是，歌手身上所具有的两方面之间的张力正好与另一张力相平行……在歌手所塑造的戏剧角色身上，也存在着两个方面间形成的张力，这两个方面即为：戏剧人物倾向于成为一个“人”的自由，以及他作为一个艺术动机（artistic motif）的约束。（第 60—61 页）

正是这两种张力的平衡，使声乐音乐成为戏剧性的艺术，而它们的失衡，则会消解音乐中的戏剧力量，使之陷入个人炫技的沼泽，或跌出音乐艺术的疆界。

在声乐的实践中，歌手常常会对歌曲进行装饰加花，而在传统意大利歌剧的返始咏叹调中，这更是众所周知的规则。这种现象若是发展过度，观众们便会看到歌手在舞台上无休止地炫技，毫无疑问，这时歌手清楚地向观众传达着他自己作为歌手的存在，引导观众在戏剧中前行的戏剧错觉不见了，本应操控全局的音乐人格不复存在。这样的表演，将音乐抽离了自己的语境，所引发的至多是个人崇拜而已。例如当萨瑟兰①在《我被他甜蜜的声音惊呆！》（*Il dolce suono mi colpidi sua voce!, Mad Scene*）②中以近乎疯癫又混合着狂喜的表情与长笛同声相和，我们能够明白，这笛声来自于露琪亚的幻境之中，那些精巧的花腔不但没有将观众拽出戏剧的漩涡，反而使他们深

---

① 萨瑟兰（Joan Sutherland），澳大利亚女高音歌唱家。

② 唐尼采蒂歌剧《拉美摩尔的露琪亚》（*Lucia di Lammermoor*）第三幕第一场选曲。

切地感受到女主角悲惨的境遇与她错乱的神志；但当巴托莉[①]在《我的生命中注定有悲伤……不再悲伤》(*Nacqui all'affanno e al pianto ... Non piu mesta*)[②]中加上大量的花腔时，那些大跳、回音、颤音以及长长的经过句的确让听众叹为观止，但同时牺牲的，却是戏剧中辛德莱拉的人格。当然，正如科恩提到的，歌手既是戏剧中的角色，也是一个真实的人。既是真实的人，便有作为人的自由，便有作为人的存在感，但当这个真实的人投身于声乐作品中时，也要遵守戏剧性这一最基本的规范。这便是科恩所说的第一对张力——存在于歌手身上的，歌手自身存在感与戏剧化需求之间的张力。

在书中还出现了一个非常引人注目的"奇怪"问题——"歌唱人格知道他自己在歌唱吗？当然，歌手知道他自己在唱歌，但是歌手所塑造的那个角色知道吗？"(第 29 至第 30 页)通常情况下，歌唱人格对于自己正在歌唱是一无所知的。(当然，这还必须排除一些特殊的情况，如上文中曾提到的《你们可知道》，或是当奥芬巴赫的奥林匹娅唱着《林中小鸟》(*Les oiseaux dans la charmille*)[③]时，以及当柏辽兹的玛格丽特唱着《图勒之王》(*Roi de Thule*)[④]时。这些角色并不是现实生活中真正的人，而是只存在于歌曲或歌剧中的艺术动机，于是他们才有理由在舞台上歌唱——因为谁也无法想象在日常生活中会有人以歌唱的方式来与别人进行交谈。但声乐艺术所模拟的又正是现实生活(至少来源于现实生活)，于是角色在歌唱时并不知道自己正在歌唱，换句话说，歌唱这一高度风格化、形式化的行为发生在角色的意识范围之外。只有在此时，一些在现实生活的语言中无法言说的内涵才借歌唱这一行为得以表达。而对现实生活的模拟，又决定了戏剧角色渴望挣脱音乐那风格化、形式化的束缚，成为一个真正的"人"，但这"束缚"若真的被挣脱，他们也就不再存在于音乐的疆

---

① 茜琪莉亚·巴托莉(Cecilia Bartoli)，意大利次女高音歌唱家。

② 罗西尼歌剧《灰姑娘》(*La Cenerentola*)的终曲。

③ 奥芬巴赫歌剧《霍夫曼的故事》(*Les Contes d'Hoffmann*)第二幕选曲。

④ 柏辽兹歌剧《浮士德的天谴》(*La Damnation de Faust*)第三幕选曲。

土之中了。于是角色之“人”化要求与艺术动机之风格化要求便促成了科恩所说的第二对张力。

科恩在第五章中又将这种张力扩展到了器乐音乐的领域。他认为在器乐音乐中依然有着与歌剧中戏剧人物相对应的角色，他将其命名为“行为者”，认为“歌手在扮演一个角色，塑造了一个人物。器乐演奏者在某种程度上也是演员，但他将行为者象征性地拟人化了，而他手中的乐器则正是行为的具体承载工具——因为行为者存在于乐器的声音中，而非实体之中。”于是，张力的内容替换为了前面曾提到的——其一，演奏者作为演奏者以及作为器乐行为者之间的张力；其二，行为者作为行为者以及作为音乐形式的动机之间的张力。

演奏者作为一个有个性的人，必然拥有表现的自由，但当他的演奏成为一个器乐行为者，或成为一个器乐行为者构成的一部分时，正如歌剧演员成为一个戏剧人物时，他必须约束自己作为一个人的表现冲动。在理想的室内乐表演中，每一个演奏者都似乎代表着一个完整的持续的行为者，他们有时互相竞争，有时互相平衡，这都由音乐的整体形式以及行为者之间的相互关系所决定。若某一个演奏者太过于强调自己的个性而忘记了自己与其他演奏者之间的关系，他便脱离了音乐语境。而器乐行为者也与歌剧人物一样有着呼唤自由的倾向，同时它也是音乐形式设计的一部分，为音乐做出贡献。在管弦乐队中，指挥便对此负有重大的责任，他是一个能够代表整体音乐人格的形象，他控制着各个器乐行为者的自由度，让它们在整体音乐人格的控制下自由活动，但又不超出这种控制。在第五章中，作者说道：

> ……在这里指挥也是作曲家人格的代理者：也即，在指挥的时候，他既象征着作曲家对音乐事件实际的权威性，也象征着人格在想象中的控制。与此同时，他必须意识到虚拟行为者表达他们自己的个体性的需求。当指挥在音乐形式设计的要求和器乐行为者对自由的呼唤这两者之间达到困难的平衡时，他便成

功了。（第 88 页）

一边是歌手/演奏者渴望自由地表达自我，一边是音乐需要规范地戏剧性模拟；一边是戏剧人物/行为者渴望挣脱形式化，一边是艺术动机需要形式化的束缚。互相拉扯，互为动力，音乐的艺术性趣味正是在其中体现。

4. 例示·人文性语境与音乐内容的关系

从第一页开始，作者便力图从"谁在说"这样一个简单的问题出发，说明自己如何以戏剧化的方式来看待音乐。而在最后一章的开始处，作者就如呼应般地说道：

我的任务是思考"音乐是一种言说的形式"这一观点意味着什么；而非确定这样的言说具体想要说些什么。（第 158 页）

作者的所有讨论似乎都是为"具体想要说些什么"而做的序言。当然，音乐是否具有意义，是一个无法回避的原初问题。但作者却也并没有如回答简单的是非题般，对自己的这个设问作出回答，而是用另一种方式分析了这一问题。

作者并不认同绝对的形式主义那种完全否认音乐具有任何人文性内容的观点，他不认为音乐的唯一语境便是其他的音乐。他认为，音乐的姿态虽然没有明确的意义，却具有表现性潜力。他以对音乐作品——如莫扎特第 40 号交响曲的不同描述为例，认为在这些看似差异很大、甚至互相矛盾的描述之下，有着一个共同的基础(ground)，这个作为基础的存在，便是音乐的表现潜力之所在。而那些在此基础之上的描述，或称之为人文性内容，则只是一种例示(exemplification)。就像没有任何实意的感叹词在具体的语词上下文中会产生具体意义一样，音乐也在这种例示的语境下产生了人文性内容。那么，什么是音乐的例示呢？

作者认为,这种对音乐表现潜力的例示,可以是语词的,也可以是非语词的。语词的例示,可能是歌词——例如,一首艺术歌曲的歌词为音乐部分提供了一个人文性的语境,音乐便可由此语境产生人文性内容;也可能是标题内容提纲——例如作者在书中多次提到的柏辽兹的《幻想交响曲》的提纲,作为一个例示,它为交响曲提供了清晰的人文性语境;也可能是曲名——例如库普兰的众多钢琴小品。而非语词的例示所针对的,更多是绝对音乐作品,因为在绝对音乐中,没有任何相关语词的提示,那么这些语境便由听众的联想产生。或许同样的音乐作品对于每个不同的听众来说,都有着各不相同的语境。于是,便产生了更多的可能性。但这些可能性也并非如天马行空般泛滥,因为,音乐的表现潜力虽然广阔,却并非毫无限制,而音乐的语境也必须符合这种表现潜力。这些语境由于其语词化程度的不同,所传达的人文性内容在明确程度上也各不相同,例如标题内容提纲所传达的人文性内容便不如歌词所传达的那般具体,而绝对音乐由听者的联想所传达的人文性内容,自然也不如标题内容所传达的那般具体。

作者于此也澄清了自己的音乐美学观点,他虽然重视形式分析对理解音乐的重要性,但却明确地反对纯粹的形式主义。在全书的最后,他说道:

> 音乐的语境与人文性的语境互相缠绕、不可分离……没有语境,就没有内容。然而,音乐中总会有语境,于是,便也总会有内容。(第 175 页)

结语:谁解其中味——关于本书的翻译

遥想两年前,导师将《作曲家的人格声音》一书作为毕业课题交付于我之时,我曾对这薄薄两百页不到的小书充满疑虑——翻译一本“小册子”何需两年之久?其他专业的同学也纷纷艳羡道:将翻译作为毕业课题是多么容易完成的目标。但事实证明,从开始翻译,直

到改完最近的一稿，没有哪一个过程不让人头疼脑涨。先不论英美学人在学术论著方面习惯使用生僻词，也不说那些在语法上“盘根错节”、在意义上“纠缠不清”、长达十几行却只有一个句号的段落，单单是上文中曾提到的几个关键词，便足以让人绞尽脑汁。

粗看全书的标题——*The Composer's Voice*，自然便会将其直译为《作曲家的声音》。标题如此自是不会有错。因为即便如此，也不会有读者误以为书中通篇皆是关于作曲家实际生活中说话的嗓音。然而通译全书才发现，书中所提到的，有两个声音——voice 与 sound，甚至在一个句子里两词也会同时出现。在英文语境中，两个词的含义各不相同，但指代都非常清晰，然而一旦译作中文，却成了同一个词——声音，真是此“声”非彼“声”，一时间难辨难分。如何解决呢？译者曾试着将 voice 翻成人声，或将 sound 翻成“声响”或“音响”，以示区别，但如此一来，一个同一意义的英文词却又由于各处不同的上下文有了不同的翻译。所幸吾师经验丰富，独具匠心地提出将 voice 译作“人格声音”，而 sound 则直接译作“声音”，问题即刻解决——之所以为“voice”之“声音”添上“人格”二字，是因为此词本来就具有人声的属性，而在原著中，它所指的却并非人声，而是音乐作品中具有人格属性的、由作曲家心智投射出的人格所发出的言说，于是将其译作“人格声音”既能与单纯的“声音”相区别，又能简明扼要地传达出原著作者的意义指向。

又如上文中曾讨论过的“protagonist”一词，其直译虽为“主角”，但“主角”一词在中文语境中已经等同于“主要的戏剧人物”，这与作者的原意相去甚远。而与之同时反复出现的还另一词语——character，其直译多为“角色”。两者看似同类，但在作者的论述中，却并不处于同一层次。若前者译作“主角”，后者译作“角色”，便无法在论述层次上加以区别。几经修改，终于在最终成稿前敲定将前者译作“首要经验者”，而后者则译作“戏剧人物”，如此一来，既能更准确地表达作者的意图，又能将两者加以层次的区分。

再看看“program”一词。在“program music”一词引进中文语境

之初，其意义便发生了扭曲——被译作“标题音乐”。“标题”一词在英文语境中的对应词是“title”或“heading”等等，之所以将“program music”如此翻译，源自对其概念的曲解——的确，“program music”都有明确的标题，但有标题的音乐却不都是“program music”。而《新格罗夫音乐与音乐家词典》上对此词条的解释是“叙述性(narrative)和描述性(descriptive)的音乐[……]可以根据提纲(program)来理解；其乐章和逻辑发展来自于提纲所想要描述的主题。”①可见此词的重点在于可以作为音乐内容的例示的提纲，而非小小的标题。但在本书的翻译中若将“program”单翻作提纲，又与“标题音乐”这虽然错误却约定俗成的翻译失去了联系。幸得导师提示，将其翻作“标题内容”或“标题内容提纲”，虽然无法百分之百互相对应，却一方面在中文语境中体现了原词的意义，另一方面又与约定俗成的翻译方法有了联系。

以上所举的几处，实在只是冰山一隅。翻译这本薄薄的“小册子”却时时让译者头疼不已，几乎调出了所有关于音乐、关于英语、甚至乎关于戏剧、文学、舞蹈……的“内存”，但这内存实在有限，若没有导师杨燕迪教授在旁细致指点，要完成此书的翻译不知更待何年何月。记得数日前，校稿时碰到一处疑难杂症，原句为“... of the talents of a Balanchine and a Stravinsky ... ”导师将原本不知所云的翻译改为“……由舞蹈家(如巴兰钦)和音乐家(如斯特拉文斯基)……”，意义立刻明朗起来。当下导师说道，原来这种句型的翻译也来自他的恩师之一——上海音乐学院的著名前辈翻译家顾连理先生。

于此“小册子”翻译中的几个“小”问题，音乐学术著作翻译的困难便可见一斑。对于译者来说，扎实的文字功底——其中包括中文与外文功底，与扎实的音乐学功底二者缺一不可。前者自不必说，任

① 《新格罗夫音乐与音乐家词典》(*New Grove Dictionary of Music and Musician*, 2001)，“标题音乐”(program music)条目。

何翻译工作都需要对源语言与目标语言的熟练掌握。而后者则是音乐学术翻译的特需，以本书为例，在翻译过程中便涉及了音乐史学、美学、分析等各个方面的音乐学知识，若对音乐学学科缺乏一定程度的了解认识，恐怕根本无法将翻译进行下去。但与此同时，翻译的过程对于译者来说也是一个学习的过程。翻译一部经典学术著作，也正是深入学习相关理论知识，深入了解前人思想的绝好途径。正如通过本书的翻译，译者除了调出“内存”之外，同时也在脑中不断更新本书所涉及的各方面的音乐学理论及知识。尤其在翻译如本书一样不仅论述严谨又充满趣味的著作时，译者所获得的满足感，足以与过程中克服困难所耗费的脑力、体力相平衡。这对张力，或许正是译者得以完成此书翻译的动力之所在。

记得深谙翻译之道的导师在感叹其中艰辛与乐趣时曾说，翻译正如演奏，而原著就好比是乐谱。译完此书，译者方才体会其中深意——翻译既需要过硬的技术，又需要良好的“乐感”；既要费时费力克服障碍，又能获得极大的满足感。而这过程的酸甜苦辣，或许也只有身处其中、亲自经历方能认同。正所谓：都云“译者易”，谁解其中味?!

何弦

2008年5月

上海宛平南路学生公寓

目　录

第一章　关于《魔王》的一些想法

音乐是一种语言。就算这种说法不是直白的断言，但像很多人 1
在谈论音乐和写作有关音乐的文字时一样，它至少也是含蓄的假设。音乐在交流着，它做出陈述、传达信息、表达情感。音乐有自己的语法、自己的修辞，甚至有自己的语义。我们得知音乐是有意义的，尽管对于这意义究竟是什么，没有任何两个权威可以达成一致。于是便有了大量关于音乐讲述了什么、怎样讲述的讨论——的确，音乐能够“讲述”任何事情。但在所有这些争论当中，有一个问题却几乎不见踪影——如果音乐是一种语言，那么发言的是“谁”？

这不是一个无足轻重的问题，“作曲家”这一敷衍的答案也并不能令人满意。为了弄清楚这一点，我现在要问一个文学领域中与此类似的问题：在诗歌或小说中，是谁在“说”？亚里士多德曾指出三种形式的诗歌之间的不同——这三种诗歌大致相当于我们今天所说的抒情诗、诗剧和叙事诗（比如史诗）——这时，他对前面提出的问题给出过一种答案。在抒情诗中，诗人以自己的声音说话；在诗剧中，他通过戏剧人物（characters）的声音来说话；在叙事诗中，他结合了上述两种技巧。[1] T·S·艾略特在一篇著名的论文[2]中以另一种方式

---

① 《诗学》（*Poetics*），第三卷。——原注

② 《诗歌的三种声音》（*The Three Voices of Poetry*，London：Cambridge University Press，1953）。——原注

描述了这种三分法：诗人与自己交谈——如在许多抒情诗中一样；诗人与听众交谈——如史诗中的叙述一样；诗人假设一个戏剧人物的
2 角色——如在戏剧中一样。但一些批评家质疑诗人是否真的曾以自己的声音说话，他们认为诗人总是会设定一个角色：一个人格（persona）——正如时下流行的叫法——即使这个人格只是诗人自己的一个隐性翻版。① 若将这个原则应用于如《利西达斯》（*Lycidas*）②一样的诗歌，要接受它便很简单了，因为诗中那符合田园诗惯例的牧人/诗人很明显就是一个人格，这个人格长期以来也已被人们所接受。但有些持"囊括一切"观点的人坚持认为在济慈的《夜莺颂》（*Ode to a Nightingale*）中，那个在向我们述说的也同样是一个人格。尽管诗中的人格与历史上的诗人有类似性，但《夜莺颂》中的济慈与作为诗人的济慈，就像《利西达斯》中的牧人与历史上的弥尔顿一样，是不可以被等同起来的。

按照这一理论，散文小说也并非直接由作者来叙述，而是由他的人格来叙述。这人格可能是小说中的戏剧人物，也可能不是。即使小说作者坚持说他是以他自己的身份在和我们说话，我们也不能信以为真；否则我们就会掉进比如现实中的马塞尔·普鲁斯特所设下的陷阱。设下这陷阱，是专为那些试着将现实中的作者与小说中的他等同起来的人们；又或者，设下这陷阱，是为那些将现实中的普氏与一个设想出的作者等同起来的人们——这设想出的作者，伪称在写着小说中的马赛尔的自传。③

支撑这一观点的假设也非常有吸引力：戏剧性的人格化这一基

---

① 例如，参见劳伦斯·佩林（Laurence Perrine）《声音与感知》（*Sound and Sense*, New York: Harcourt, Brace and World, 1956），第 21 页。——原注

② 约翰·弥尔顿（John Milton, 1608—1674），英国最伟大的诗人之一，《利西达斯》是他为悼念溺死于爱尔兰海的好友爱德华·金（Edward King）而作的挽歌。——译注（除特别说明外，本书中注均为译注。）

③ 韦恩·C·布斯（Wayne C. Booth），《小说修辞学》（*The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1961），我十分感谢这本具有开创性的著作，这本著作所揭示的文学技术问题与我尝试着要研究的音乐问题在很多方面有相似性。——原注

本行为支撑着所有诗歌、小说，事实上是所有被称为文学的东西。或许正是这个因素的存在才使文学成为艺术，才使文学与其他写作类型区分开来。正因为有这种因素存在，它才拯救了那些有意使用它的抒情诗人，使他们不致坠入多愁善感空叹之中；而且，这种因素让对此具有明确意识的读者不致将任何诗歌都天真地解释成自传。如果能够在音乐作品中找到一个有着如此功能的因素，我们就不会过 3
于简单地认为柴科夫斯基的《第六交响曲》中存在着明显的自杀意图，或是《亡儿之歌》(*Kindertotenlieder*)[1]中存在着痛失亲人的前兆；它可以被用来解释贝多芬为何在个人灾难面前仍能写出有着胜利般坚定的音乐；它还可以被当作一种工具，用来检测如下观念：比如，据说李斯特的音乐不够真诚；又如，在布鲁克纳作品中始终闪耀着的单纯的宗教虔诚等等。

在更广的语境之中，人们可以说每一种艺术的表现力都有赖于对某一经验的交流；可以说任何一种艺术都在以它自己的方式投射着个人主体存在的幻象，而这主体也有意使其经验为其他人所知。这即是戏剧人物的角色在戏剧中的作用，叙述者在小说中的作用，人格在抒情诗中的作用。一幅绘画就暗示着一个观察者的存在——如果你喜欢，也可以称之为艺术家的人格，我们被邀分享他的视角。也可以想象，一个正在进行观察的人格是在围绕一座雕塑观看，以便能够看到该雕塑的所有侧面，而面对一座建筑，他不仅是绕着走，更多是穿过其中。以电影为例，我们认为它是一种独立的艺术，而不是戏剧的分支，是因为我们发现电影中占控制地位的意识来自于摄影机移动的视角(而并非来自于摄影机记录的戏剧人物)。[2] 但在音乐中，这个正在经验着的同类主体又是什么呢？

---

① 马勒创作的有 5 首歌的声乐套曲，由男中音(或女中音)与乐队(或钢琴)完成，歌词是吕克特的诗。作于 1901—1904 年。

② 参见苏珊・朗格(Suzanne Langer)，《电影笔记》，选自《情感与形式》(A Note on Film in *Feeling and Form*, New York: Scribner's, 1953)，第 411—416 页。——原注

当问题以这种形式提出时，很明显该问题的重要性已经不在于将音乐比作一种语言，尽管这个比喻能够说明一些问题，但它终究仅仅是个比喻。这绝不是唯一有用或最合适的比喻。但当音乐被看作是一种或多种语言时，当音乐被看作是其他一些表达的中介之物时，
4 当音乐被看作是一种姿态的模式时，当音乐被看作是其他任何有目的的行为的工具时，总会碰到这个相同的问题：是谁在发出这个行为？

尽管我已暗示音乐与文学艺术之间可以进行类比，但要在音乐中寻找与虚构的文学中正好平行的“人格声音”(voice)，可能会无功而返。肖邦的夜曲有时被称为“抒情诗”，他的叙事曲有时也被称为“叙事诗”，但这样说仅仅是一种并不准确的暗示性比喻。另一方面，“戏剧性”总是被用来描述舞台音乐；但它也常常被象征性地用来描绘另一些音乐(比如贝多芬的交响曲)，这些音乐听起来似乎在表现着冲突、悬念和解决。无论在何种情况之下，这些都难以成为区分音乐结构或风格的有用范畴。

与此同时，如果将艾略特的三种声音应用于表演的形式，而不是作品的类型，它们就会带来一些奇怪的暗示性。因为按照音乐的性质来说，它既可以暗示表演者与自己“交谈”，也可以暗示他对听众表演，还可以暗示他假设出某个人物的角色。这也就是说，有的音乐主要是为了演奏者自己欣赏而作的，与其他人是否存在毫不相关；有的音乐很明显是专为在观众面前表演而作的——可能是在教堂中，也可能是在音乐厅中。很明显，比如歌剧、清唱剧和其他形式的声乐音乐，它们都需要歌手去扮演戏剧中的人物。这些区分绝不是黑白分明的。对于钢琴的四手联弹，亲密的表演再适合不过了，但它仍可以容忍观众的存在；人们也可以只为自己欣赏而弹奏专为炫技而作的钢琴曲，比如李斯特的音乐会练习曲。许多歌剧都允许演员不时脱离自己的角色，直接对着观众演唱。(事实上，《丑角》(*Pagliacci*)①

---

① 带序幕的二幕歌剧。莱翁卡瓦洛(Leoncavallo)作曲并撰脚本。

的序幕正需要这种效果。)

我想说的是一些更基本的东西:所有的音乐,就像所有文学一 5
样,都是戏剧性的(每部作品都是一种言说,它所依靠的是扮演的行为,而表演者应该清楚,这就是他(他们)的职责所在。倘若如我相信的那样,威尔森·库克(Wilson Coker)的建议是正确的——“人们可以将音乐作品看作一个有机体,某个向听者诉说着的发言人,”①那么表演者就远非是作曲家与听众之间那并不完美的中间人,而是那个发言人鲜活的化身,是那经历着音乐的心智的化身——或者,从更笨拙但更精确的角度来讲,表演者是那心智的化身,而音乐即是那心智的经验。

要以这种戏剧性的观点来研究音乐表现,最自然的途径似乎就是通过声乐作品这一媒介,通过那些可以在歌词中找到某些关于作曲家意图的线索的作品。因此我决定从一些大家熟悉的歌曲开始——所谓歌曲,在此为了讨论的目的,指的是“艺术歌曲”。“艺术歌曲”并不是一个恰当的术语,但我知道没有其他更方便的方法来称呼“里德”(lied)或类似“里德”的音乐作品:在这样的歌曲里,一首(任何语言的)诗被配上精心创作的旋律,并结合起充分发展的器乐伴奏。

我选择《魔王》(*Erlkönig*)不仅因为这首歌曲是大家非常熟悉的,还因为这首诗中也出现了与本讨论有关的问题。那么让我们以这首诗本身作为开始:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

---

① 威尔森·库克(Wilson Coker),《音乐与意义》(*Music and Meaning*, New York: The Free Press, 1972),第 190 页。——原注

这样迟谁在黑夜和风中奔驰?
是那位父亲带着他的孩子;
他把孩子抱在他的怀里,
他把他搂紧,给他保持暖气。

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron'und Schweif? —
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

我儿,为何藏起你的脸?
爸爸,你,没瞧见那个魔王?
那魔王戴着冠冕,拖着长裙。
我儿,那是一团烟雾。

"Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch güden Gewand."

"来,跟我去,可爱的孩子!
我要和你一同做有趣的游戏;
海边有许多五色的花儿开放。
我妈有许多金线的衣裳。"

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? —
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. —

爸爸,爸爸,你没有听见,

魔王轻声地对我许下诺言?
不要响,孩子,你要安静;
那是风吹枯叶的声音。

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.”

“伶俐的孩子,你可想跟我同行?
我的女儿们会伺候你十分殷勤;
我的女儿们夜夜跳着圆舞,
跳着、唱着、摇着你使你睡熟。”

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh'es genau,
Es scheinen die alten Weiden so grau. —

爸爸,爸爸,你没瞧见那厢——
魔王的女儿们站在阴暗的地方?
我儿,我儿,我看得清楚;
那是几棵灰色的老杨树。

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt.”
Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! —

“我爱你,你的美貌使我喜欢。
你要是不肯,我就要动用武力。”

爸爸，爸爸，他现在抓我来了！
魔王抓得我疼痛难熬！

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh' und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

父亲心惊胆战，迅速策马奔驰，
他把呻吟的孩子紧抱在怀里，
好容易赶到了他家里，
他怀里的孩子已经断气。①

如何来读这首诗呢？我们知道这首诗是以仿叙事诗的形式写成的：不带个人感情的描述，简单的诗节形式。它的描述不带个人感情，是由于叙述者并未出现在故事之中，而只是一个不参与其中的旁
7 观者。诗性人格(poetic persona)在控制着自己，以免冲破自己的个性。在一些民谣中，人格的退让有利于故事中的戏剧人物：在《兰道尔王》(*Lord Randal*)和《爱德华》(*Edward*)这样的传统民谣中，通篇都呈现对话形式。在《魔王》中有对话，但在第一节和最后一节中也出现了叙述者。那么诗中就出现了四个声音：叙述者的声音——他的叙述构成了整个对话的框架，此外还有父亲、儿子和魔王的声音。但果真是这样吗？我们如何得知整首诗不是只用一个声音，即用叙述者的声音来读呢？——三个戏剧人物的对话只是他的引用语而已。而第一节中的问答又开启了另一种可能性——或许这一问一答并非修辞手法，而真的是对话。如果真是这样，诗中的人格就是双重的了：发问者与应答者。于是这个应答者在这里又可以被看作是

① 《魔王》，舒伯特以歌德的叙事诗为歌词谱写的艺术歌曲，作于1815年，编号为D328。中文歌词参照尚家骧的翻译，略有改动。

构成了整个对话的框架，或是引用了这些对话。那么这首诗的读法就至少有四种：

1）一个声音：叙述者，他引用了三个戏剧人物的对话——N(X、Y、Z)；[1]

2）两个声音：发问者与应答者，应答者引用了三个戏剧人物的对话——Q与A(X、Y、Z)；[2]

3）四个声音：叙述者和三个戏剧人物，各自说着自己的部分——N、X、Y、Z；

4）五个声音：发问者、应答者，以及三个戏剧人物——Q、A、X、Y、Z。

人们还可以进一步问道，最后一节中的叙述是否真的由第一节中的叙述者说出？例如，第一节中的问答或许是两个旁观者的对话，而作者的人格只在最后一节才出现。

还有一种读法比以上列举出的几种更微妙——以标点为依据来读这首诗。诗中魔王的话使用了引号，而父亲与儿子的对话用破折号分开，歌德之所以这样做是想暗示魔王属于另一个世界——也许 8
属于儿子高烧发病中的幻想世界。在这里我将这些由臆测而发的各种可能性留给读者去解决。

那么这首歌曲是怎样的呢？舒伯特并没有采用以上我所分析过的各种结构，而是直接使用了第一种，也是最简单的一种读法。（这个选择不需他作出明确的决定，比如决定在诗中魔王是否属于现实，这一选择允许他将这些决定留给了听者的想象——当然，听者很可能因为歌唱者的技巧引发各种想象。）歌曲由一个叙述者引用了所有的对话，很显然这是最明智的方法。我的分析仅仅基于诗中的叙述性内容，不考虑因为严格的分节结构而产生的织体统一。鉴于这种模式的简单规则性以及整首诗的紧凑性，如果由几个演员以对话的

① N=Narrator，即叙述者；X、Y、Z分别是诗中的三个戏剧人物。

② Q=Interlocutor，即发问者；A=Responder，即应答者。

形式来表演，或是由一个熟练的读者来进行叙述，显然前者不如后者有说服力。同样，即使直接以戏剧的方式来表演这首歌曲，乐谱也决不建议这样做——尽管舒伯特和他的朋友们在私下里至少进行过一次这样的尝试。① 舒伯特确实没有遵守歌德原诗中的分节形式（因此也就违背了诗人对于歌曲创作的原则②），而是在声乐线条中加入了他自己的统一性，用连续的旋律线串起了相邻的两个部分，再用伴奏中的固定节奏音型来加强这种统一性。

在《魔王》中，作曲家之所以使用一个声音是由诗歌的结构决定的。而在《死神与少女》（*Der Tod und das Mädchen*）中，情况又完
9 全不同。克劳迪乌斯（Claudius）③的原作在形式上很显然是戏剧性的：

DAS MÄDCHEN: Vorüber, ach, vorüber,
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber;
Und rühre mich nicht an.
DER TOD: Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

---

① 见阿尔伯特·施塔德勒（Albert Stadler）的叙述。奥托·埃里奇·多伊奇（Otto Erich Deutsch）编，《舒伯特：朋友们对他的回忆录》（*Schubert: Memoirs by His Friends*, trans. Rosamond Ley and John Nowell, New York: Macmillan, 1958）。——原注

② 见杰克·M·斯坦恩（Jack M. Stein），"歌德关于19世纪"里德"的看法是错误的吗?"，《美国现代语言学协会会刊》（"Was Goethe Wrong about the Nineteenth-Century Lied?", *PMLA*, LXXVII: 3, June 1962），第232—239页。但歌德的态度在他晚年的时候显然变得温和多了。见埃德加·伊斯特尔（Edgar Istel），《歌德与音乐》，选自《音乐季刊》（"Goethe and Music," *The Music Quarterly*, XIV: 2, April 1928），第216—254页，特别是第221页。——原注
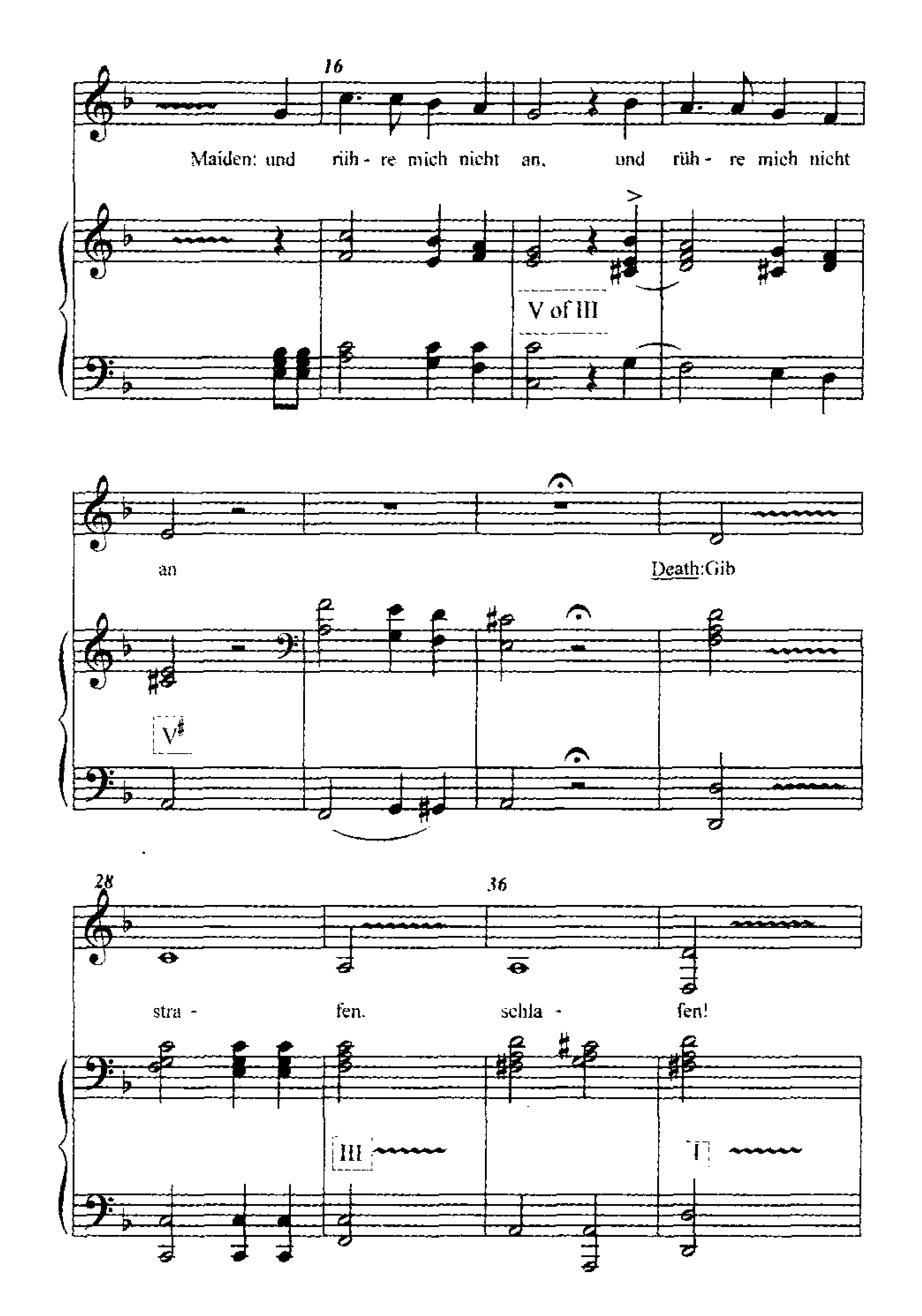
③ 马西亚·克劳迪乌斯（Matthias Claudius, 1740—1815），德国诗人。

少女：结束了，哦，全都结束了，
走开，你这凶残的死神！
我仍年轻，走开，亲爱的；
别再骚扰我。
死神：将你的手给我，你这美丽温顺的人！
我是你的朋友，我不是来将你惩罚。
快乐起来吧！我并不凶残，
你将在我的臂弯里温柔睡去。①

此外，诗中的这两段有着不同的诗文格式。但在这里，舒伯特再一次只用单一声部为文本配曲。尽管可以尝试按照对话的形式进行表演，但这里的音乐线条却似乎就是为了单独表演而写的。的确，少女和死神的声部在音域上可以被区分开来，但死神的声部却很明显地继续和完成了少女声部旋律的下行。在两段之间还有一个非常引人注目的和声连接。少女的一节以两个相继的半终止结束，第一个在Ⅲ级的属，第二个才到真正的属和弦。死神对这两个半终止分别作出了回应，他的第一句解决到了Ⅲ级，而第二句解决到了主和弦（谱例 1）。就像在《魔王》中一样，舒伯特在这里为诗所配的音乐让我们将这首诗看成是一个人格的引用语，而不是直接表现为一场对话。这一人格在音乐上由一个单独的声音（voice）表现出来，它具有统一的色调，在一条单独的旋律线条上延伸：N（X、Y）。

舒伯特所发展出的这种人格，可以被称作诗性/歌唱人格（poetic-vocal personas），或是可更方便地将其称作歌唱人格（vocal persona），以便能够与纯诗性人格区分开。歌唱人格与纯诗性人格既有关系，又绝不能被等同起来。显然，这种人格通过旋律表达自身与通过言语一样多，通过音色表现与通过语音一样多。还有一个虽不那么明显， 10

① 《死神与少女》，舒伯特以克劳迪乌斯的诗歌为歌词谱写的艺术歌曲，作于 1817 年，编号为 531。中文歌词参照尚家骧的翻译，略有改动。



谱例 1 舒伯特《死神与少女》。注意在第 19 小节，少女那并未终止的旋律首先由伴奏，再由死神继续了下去。第 29 和 37 小节的和声回答和解决了 17 和 19 小节的和声。

却同样有着重要意义的区别，它适用于具有完整伴奏的歌曲。诗性
11 人格覆盖了整首诗：它就是诗歌完整的声音。在戏剧或是诗剧中，戏剧人物分享了诗人的声音，他们说的话覆盖了整个作品。而与之相对，歌唱人格没有覆盖整个歌曲，它与作曲家人格声音的边界并不相同，作曲家的人格声音中还包括伴奏。这就是为什么我将其称为歌唱(vocal)人格，而不是音乐人格(musical persona)。

这时，有的人便会试着用另一个类比来说明伴奏只是某种舞台

指导(stage direction)。在《魔王》中我们确实可以看见伴奏是怎样作为一套细致的指令出现的——它规定着一首歌曲在演唱时速度多快、力度多强、情绪多激动等等。那么,这或许就是伴奏的基本功能。每首歌都像是一部小型戏剧,或是独角戏,我们通过专注于歌唱者的演唱来了解作曲家想要告诉我们的东西。这种看法更加适用于歌剧,因为演员在歌剧演出中有着明显的优势。但是,尽管许多歌剧迷似乎都用这种方式来听歌剧,大多数音乐家仍觉得这种(对音乐的)回应是不够的。此外,这种类比在最简单的检验下就会失效。舞台指导并非用来被听见,而更多是被看见——被那些读剧本的人看见。有很多戏剧,其中有一些在最伟大的经典之作中也是广受欢迎的,它们并没有明显地使用舞台指导,却也获得了成功,这些戏剧的舞台指导暗含在台词的文本中。因此它们便不是诗人声音的一部分:它们的效果并非直接的、口头的,而是间接的,是通过他们对人物的行为以及对他们的台词的影响来实现的。但伴奏却是听得见的。它不仅可以用来读,还可以用来表演。对于整个音乐作品的结构来说,它的贡献是绝对不可缺少的。

比如在已经分析的两个例子中,伴奏巩固了歌唱线条的连贯性:在《魔王》里,是基本节奏与动机片段的不断反复;在《死神与少女》中,是对死神出现的预示,以及对整首作品框形构架(framing)。不
仅如此。实际上,伴奏会进一步消解在我们假想的戏剧性表演中所 12
存在的凌乱效果,正如在歌剧对话场景——如《就让我们手挽着手》(*Là ci darem*)①中,伴奏对必要的戏剧性呈现赋予了统一性。在“少女”的歌词“别再骚扰我”(rühre mich nicht an)出现时,伴奏先与人声重叠,当人声停止时,伴奏则将旋律继续进行下去(见谱例 1),当伴奏像这样将自己与人声紧紧缚在一起时,它便积极地对整首歌发挥作用。它化身为钢琴家或是乐队指挥,这提醒着我们此处也是一个在运作着的音乐意识(musical consciousness)。但我们无法接

① 莫扎特歌剧《唐·乔万尼》第一幕选曲。

受将伴奏看成戏剧中的一个戏剧人物：不仅因为它没有歌声，只能靠音乐的姿态(musical gesture)来交流，也因为很明显他与歌唱人格并不存在于同一个世界当中。确实，如我们所见，在某一个层面上歌手必须装作对伴奏的存在一无所知。

或许将带伴奏的歌曲比作叙事诗会更加恰当。那么伴奏便可以和叙述者的部分对应起来——他不是故事中的戏剧人物，但就像《魔王》第一种读法中的讲述者一样，他描述那些他并未参与的情节。这种关系可以用以下的数学比例清晰地体现出来：

伴奏/歌唱人格≈叙述者/诗中的戏剧人物

这种类比非常有趣，而且在某些方面也非常具有启发性，因为就像叙述者一样，伴奏似乎总能够唤起歌词，能唤起歌唱者所塑造人格的潜在行为，也似乎总能够对它们进行评论。从这个观点出发，伴奏可以被看成是作曲家人格声音最直接的代表——或者像我所说的那样，称它为完整的音乐人格(complete musical persona)。而另一方面，歌唱人格的地位则降低为一个由完整音乐人格引用的戏剧人物
13 的具体形象(比如《魔王》第一种读法中的父亲或儿子)。

但是用这种方式来看一首歌曲似乎有些奇怪，于是我们用了另一个类比，它的优点在于它将人声与伴奏结合在一起看成是作曲家的人格声音。同时它也可以区别两个表达的媒介，它戏剧性地让这两者在表演中可以恰当地被表述为歌唱者与伴奏者。而且如果用得着的话，它还进一步为舒伯特将《死神与少女》的戏剧对话改编成隐含的描述提供了合理性。而整首歌可以单用伴奏的观点来诠释——“死神正在靠近”、“不安的少女说……”、“死神冷冷地答道……”、“死神用胳膊搂着她”。

在歌剧里情形又是怎样的呢？如果所有的歌曲都是叙事性的，那么歌剧也就一定是叙事性的了——是一部小说，而不是一个剧本。完整音乐人格在告诉我们关于戏剧人物的信息，而这些戏剧人物应

该被看作像是引号中的内容。在舞台之上，歌手并不直接塑造一个戏剧人物，而是表现一个存在于叙事中的戏剧人物。他所扮演的，是音乐人格关于这个戏剧人物的构想，也就是说，他是在引述，而不是直接地说。这个观点听起来很奇怪，但却也有一定道理。在瓦格纳式的乐剧（音乐戏剧）中，有对复合性音乐线条的全局性控制，它存在于管弦乐队之中，同时也存在于人声之中，它暗示着一个单一视角的扩展，这在只用语言来表现的话剧中是无法想象的。在更传统的分段歌剧中零星分布着宣叙调或对话，但即使是在这样的歌剧中，人声和器乐中接续性的或同时性的音乐线条也形成了一个独立的统一体，这个统一体既不可能由某一个戏剧人物来承载，也不可能由舞台上的某一群戏剧人物来承载。这个统一体使我们不得不去在作品中 14
搜寻一个涵盖更宽的心智，于是我们便会去假设一个持续存在（贯穿作品而存在）的单独的音乐人格。

只有在这种情况之下，作品才可能摆脱人格的霸权——器乐部分减少到可以被忽略的程度，歌曲不仅彼此分立，而且散布在歌剧中的各个地方，以至于它们不能被看作是整个过程的一部分。但这便不能成其为歌剧，而更像是一出带音乐的戏剧了。毕竟，《魔笛》之所以成为一部羽翼丰满的歌剧，而不仅仅是一部歌唱剧（Singspiel），不正是因为我们持续感受到音乐人格的在场吗？在这里，《魔笛》与《后宫诱逃》相比有着非常大的卓越性，尽管后者也非常讨喜。当萨拉斯特罗（Sarastro）说话的时候，我们能够接受是莫扎特有意不让他歌唱，但当帕沙（Pasha）说话的时候，我们就会觉得是莫扎特没能成功地赋予他音乐。如果对白安排得成功，音乐的缺失便可以被看成是整个构思的一部分。当听到音乐再次响起时，听众总会觉得很舒服，而他们也不会因为作曲家没能给出音乐（比如帕沙的例子），或因为扩展非音乐插段引起他们分心（比如《蝙蝠》中的狱卒场景）而失望。

以这种方式看待歌曲，也可以解释为什么音乐话剧（melodrama）在音乐会舞台上只是令人不满意的混合物，而当它被巧妙应用于适当的歌剧场景时却可能奏效。在音乐会上，诗性人格并没有完

全屈从于音乐的控制，它没有被转化为一个歌唱人格，因此它就不能被看成是作曲家人格声音的一部分，而且它还必须试着与之建立起一种不稳定的关系。甚至采用诵唱(Sprechstimme)也可能无法完全解决这个问题，尽管勋伯格显然觉得，就接近歌曲而言，诵唱已经足
15 够建立起一个真正的歌唱人格。而另一方面，在歌剧中，说的部分(比如对白)成为了整个歌唱人物塑造(vocal characterization)的一部分，这种戏剧人物塑造主要通过歌曲完成。因此我们可以接受《菲岱里奥》中的音乐话剧，将它看成音乐作品的一部分。因为情绪和气氛的需要，作曲家在这个部分中暂时让他的戏剧人物采用真正说话式的音色和节奏，其背景则是音乐伴奏的评论。

于是，将伴奏比作叙述者就显得很有用了，但这个比拟是否一直适用呢？由歌唱所塑造的人格似乎都不如一般话剧中说话的戏剧人物完整，它甚至没有它的影像——音乐人格那么完整，而我们设想这音乐人格来自于伴奏的呈现以及伴奏与人声之间的互动。这不是正好与所有的经验相反吗？常识告诉我们，有地方不对劲儿了。如果人声的歌唱与伴奏处在不同的世界之中，那么人声所处的世界正是我们所能接受的——它离我们自己的世界更近一些。任何用来澄清人声与伴奏之间的比拟都必须考虑到这一基本反应。

事实上，没有任何一种模式(model)能够用来匹配哪怕是最简单的歌曲——除了歌曲自己。一种艺术是永远无法用另一种艺术来解释的。但有一种模式，既保持了前面已被否定的类比中有益的方面，又在同时给出了人声与器乐之间一种更能让人接受的关系。让我们再来看看一种对《魔王》可能的读法，也就是我在上文中标作"c"的那种。这种读法混合了叙述的形式(开头和结尾)，以及戏剧的形式(对话部分)。这样的读法既暗示着叙述的人格(narrative persona)，又暗示着戏剧的人物(dramatic characters)。尽管这也许并不是对这首诗最好的读法，但它却给出了一种对这首歌(或者是对于任
16 何歌曲而言)很具有启发性的解读方法。从这一角度来讲，伴奏仍然被比作叙述者的声音，我们的公式仍然可以写成：

伴奏/歌唱人格≈叙述者/诗中的戏剧人物

然而，如果依照第三种读法，歌曲的歌唱线条和诗中戏剧人物的歌词就会被看成是直接呈现的，而不是由叙述者引用的。于是歌唱人格就变成了一个自身独立的、完整的戏剧人物——或是在歌剧中的所有戏剧人物的总和。

这种文学的混合形式并不少见。传统的《受难曲》就将《圣经》原文看作这样的戏剧，让福音书作者（Evangelist）与他叙述中的戏剧人物共存于舞台之上。很明显，这样的解读并非作者的意思，但在其他时候，文学中也存在着类似的与生俱来的混合形式。看看科克托（Cocteau）为斯特拉文斯基的《俄狄浦斯》所写的脚本——在脚本中所呈现的叙述者与他所叙述的神话戏剧人物同样真实（尽管这两者的真实性处于不同层面，这一点由叙述者所说的本国语以及戏剧人物所说的拉丁语来象征）。再看看《荒凉山庄》[①]——小说中有交替的叙述者，有的部分由作者自己的人格来叙述，而按照推测，其他部分则由一个小说中的人物艾瑟·萨默森来叙述。在两个叙述者的部分中，作者都以两种（或两套）不同的姿态来说话：一是作为叙述者的人格，还有作为一个或几个戏剧人物。但这些戏剧人物并不是被引用的：他们与叙述者站在同一层面，他们也能够为自己发言。

依照我们这个修改过的模式，歌曲与歌剧中的情形就差不多了。作曲家通过一个拥有双重姿态的音乐人格，以双重的人格声音发言。伴奏传递出的信息是直接的，因为这信息没有以某一特定人物的歌词作为媒介，而仅仅是通过音乐的姿态来交流。 17
但也因为如此，比起人声所传递出的信息，它显得更加隐晦。在歌唱线条中，人格只通过戏剧人物发言，这戏剧人物既通过歌

① 《荒凉山庄》（*Bleak House*），作者查尔斯·狄更斯（Charles Dickens，1812—1870），英国小说家。

词，也通过音乐的姿态来表达自己。但是，歌唱部分却享有了无词的器乐部分所缺少的清晰性。

那么，歌曲的艺术中就有着双重的言说形式（dual form of utterance），这与人声和伴奏的双重媒介（dual medium）相关，但二者不能混为一谈。它将歌词中明晰的语言与一个媒介结合起来，这媒介所依靠的运动则由无词的声音来暗示——因此，这个媒介最好被描述成一个象征性姿态的连续统一体。那么这样看来，歌曲与它文学的原型是不一样的，后者当然采用了连贯的文字作为媒介。同样，文学形式中的叙述与戏剧成分也同样无法享有人声和伴奏的共时性，而这一点在音乐中却是普普通通的。这些差异，还有那些我们将会碰到的差异，或许会让我们对自己这种类比的可靠性产生怀疑，不过它至少暂时还是有用的。这种类比既承认了基于之前模式的观点，也没有违背常识的判断。它坚持认为，作曲家的人格声音是会被人们所听见的——不仅仅是在歌唱线条中被听见，也在综合了人声与伴奏的那个进行中被听见——而且也会因为象征性的言说而更趋明确。同时它也解释并证实了一种人格的优越性（personal superiority），这种人格的优越性似乎总是适合于歌唱部分的，甚至在歌唱部分并未完全处于控制地位时也是如此。最后，歌唱者塑造人物，正如真正的演员所做的那样；而准叙述性伴奏的概念将伴奏者（或是指挥）塑造成一个具备戏剧性的人物形象。

于是在带伴奏的歌曲中就有了三个人格的组合，或者说是三个
18 人格般的形象：歌唱人格、器乐人格，以及（完整的）音乐人格。如果不过分追究这个类比，我们可以注意到这种三位一体的形式与基督教中的三位一体有着某些相通之处。作为一个整体的歌曲是完整音乐人格的言说，是他的创造。就像“圣父”一样，这个完整音乐人格在歌唱人格中生下“圣子”来体现它的词；又在伴奏中差派出“圣灵”，无需歌词的干预，直接向我们发言。

在三者之中，只有歌唱人格——又正如“圣子”一样——可以被

看作是"肉身化"(incarnate)①的,因为只有它是完全通过人的嗓音来表达自己的。相比它较直接的存在,器乐人格看起来更像是类比的造物,是一个想象的概念。那么让我们将它称为"**虚拟人格**"(virtual persona),这是援引了一种概念,在纯器乐音乐的讨论中这种概念将会被详细分析。

完整音乐人格可以从其他两个人格的相互作用中推测出来,所以让我们将它称为"**隐性人格**"(implicit persona)。尽管它的媒介是从人声和器乐的混合体中产生的复合体,它还是被音乐线条的结合力统一到了一起;作为作曲家所传递的完整信息的载体,它也可以被称为"**作曲家人格**"(composer's perona)。但是请注意,这并不是指"作曲家的人格"(*the* persona of the composer),而是指"作曲家的一个人格"(*a* persona of the composer),因为每部作品的人格都是独一无二地由这作品创造、并为这作品而创造的。因为在歌曲中完整音乐人格包括了歌唱和器乐的部分,所以作曲家人格像掌管音乐一样掌管着歌词。歌词已经成为作曲家所传达信息的一部分,那是他自己人格声音的表达。在某种意义上来讲,他创作了他自己的文本。

有的诗歌写来就是为音乐填词的,有的则没有这种目的。但不 19
管哪种情况,写歌曲的作曲家都将诗当作自己的(东西)来使用。歌曲本来就不是为诗加上旋律的朗诵,也不是诗的音乐诠释或批评。尽管它可能成为这三种之中的任何一种或是全部,但它首先是一种全新的创作,诗歌在其中只是一部分。大家熟悉的双关语指责作曲家,说他们将文本用作托词,②这扯得太远了,但它确实也道出了一些真相。作曲家起先并没有参与诗歌的创作。就像我在别处所指出的,作曲家无法为一首诗直接"配曲"("setting" a poem),因为在这个意义上,并没有"原诗"(the poem)这个事物:他使用的是这首诗的

① 指耶稣的个人化身。

② 原文为... composers using texts as pretexts ... 其中 pretext 一词既有借口、托词的意思,也因为使用了 pre-,即"在……之前"的意思,这一前缀而被用来暗指文本的先在性。

一种读法——也就是说，某种表演，甚至是无声地读也是一种表演。[1] 他必须考虑诗中的各个方面，这些方面不可能不相干地出现在这个表演中。甚至，说他为这种读法进行"配曲"，还不如说他占用(appropriate)了这种读法来得更加准确：他通过将它变成音乐而使其成为自己的东西。那么我们在歌曲中所听到的，便不是诗人的人格，而是作曲家的人格了。

这让我想起了艾略特的一篇文章。在讨论戏剧性独白与一出戏剧之间区别的时候，他说道：

> 在戏剧性独白中……我们通常听到的……是诗人的声音……在《暴风雨》(*The Tempest*)[2]中，是凯利班在说；在《瑟特波斯之上的凯利班》("Caliban upon Setebos")中，我们听见的是勃朗宁[3]的声音，勃朗宁透过凯利班大声说着。[4]

不管艾略特关于戏剧性独白的观点是否正确，他所说的这些还是点明了诗歌与歌曲之间的不同。两者的平行之处应该很清楚。在诗歌中，说话的是诗人，尽管是通过人格的声音。在歌曲中，说话的是作曲家，部分通过诗人的词句。

---

① 参见我自己的文章"语词进入音乐"选自诺斯洛普·弗莱德编的《声音与诗歌》("Words into Music" in Northrop Frye, ed., *Sound and Poetry*, English Institute Essays 1956, New York: Columbia University Press, 1957)，第3—15页。——原注

② 《暴风雨》，莎士比亚最后一部完整的作品。后面的凯利班(Caliban)和瑟特波斯(Setebos)均是剧中人物。

③ 罗伯特·勃朗宁(Robert Browning, 1812—1889)，英国诗人。

④ 参"语词进入音乐"，选自诺斯洛普·弗莱德编的《声音与诗歌》，前揭，第13页。

第二章　人格、首要经验者与戏剧人物 20

将歌曲作为作曲家人格声音的一种言说，一个与之相反的观点能让这个概念更加明确，这个相反的观点正来自歌德本人。他称赞策尔特（Zelter）创造出了“我所感到的作品，也就是说，与我的歌相吻合”。[①] 对于策尔特来说，他觉得自己只是体现出了诗人的音乐知觉（musical intuitions）：

> 我尊重诗歌的格式，也尝试着在其中认出我的诗人，因为我想象在他的脑中盘旋着他自己的旋律，他也是这种意义上的词的诗人。如果我能够达到与他的和谐，并准确地实现他自己也觉得十分自然的旋律，那么我们的旋律就会是令人愉快的了。[②]

这二人都将歌曲看成是诗人通过作曲家说话的媒介。因此，作曲家所要做的，要么是找出这首诗唯一可能的读法所暗示着的独一无二的音乐，要么是将音乐写得模棱两可，适合任何一种读法。策尔特尝试着做到前者，但今天大多数人都会认为，他只做到了后者。

---

① 马克思·海克尔（Max Hecker）编，《歌德与策尔特通信集》（*Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*、Leipzig：Insel-Verlag，1913），第二卷，第 59 页。——原注

② 同上，第二卷，第 262 至 263 页。

舒伯特出于本能所意识到的东西，不管是歌德还是策尔特都无法理解。我已经提到过，对于一个像舒伯特一样的作曲家来说，一首诗只不过是原材料而已。他所处理的并不是这首诗，而是他对这首
21 诗的读解。他占用了这种读解方法，使它成为另一首作品中的一个组成部分，这作品完全是他自己的——它因为被谱上了音乐而成为一个更大的形式。诗歌再也无法被独立地听到，因为它已被声乐线条修饰，然后又由伴奏来使之完整，这伴奏准备着它，解释着它，将它放到了一个更大的语境之中。在这个过程中，包括了诸如重音、元音等语音元素的改变，通常这种改变是彻彻底底的。在现有的这个语境中，更有趣的则是诗性内容与戏剧性内容不可避免的转化。特别是诗性人格被转化成了歌唱人格——目前为止我们还这样称呼它：它是某种独角歌剧中的戏剧人物，将原诗当成自己的部分来演唱。为了强调这样一个角色，从现在开始我应该在提到歌唱人格时将它称为一首歌曲的**首要经验者**(protagonist)。

如果每首歌曲在某种程度上都是一部小型的歌剧，那么每部歌剧也就是一首扩展了的歌曲。尽管将歌剧看成是纯戏剧形式显得很肤浅，但它与单独的歌曲一样，是叙述与戏剧的混合物。在这里，我们也能清楚地辨别出歌唱人格、器乐人格，以及完整音乐人格三位一体的形式。作曲家的人格通过戏剧人物们传递出信息，在这里，他也通过管弦乐直接对这些信息加以注解。

在歌曲与歌剧中，音乐以两种明显的方式转换着由原诗投射出的人格——它在使之个体化的同时，也在使之普遍化。通过具体确定速度与力度、准确的节奏，以及为词所配上的音高曲折，音乐赋予了每个戏剧人物独一无二的生动的个性。与此同时，这个戏剧人物又参与到由非语词(nonverbal)的声音所构成的包围着一切的环境，并在很大程度上由这个环境所构成。戏剧人物反过来以其自己的旋律线条和声乐音色来贡献给这环境。因为作为听众，我们也沐浴在同样的声音之中，所以我们也可以将这个环境看作是我们自己的。
22 然后我们会进一步趋向于以我们自己的感觉和情绪来解释声乐戏剧

人物，并将我们自己的情绪卷入戏剧人物的情绪之中。于是我们便都能参与到这个声音的环境中来，并且因此进一步参与到了戏剧人物的天性中来，而这戏剧人物能够活起来正有赖于这声音的环境。这就是我所说的，诗性人格（或戏剧人物）的普遍化：在声乐戏剧人物自己的世界中，他感染着在听众世界中每一个与自己意气相投的成员，而每一个这样的听者也都分享着戏剧人物的经验。

只有当听者能够以某种方式接受戏剧人物的真实性时，这种反应才有可能出现。但这要怎样才能达成呢？一首写得很棒的歌曲应该让听者相信作曲家的人格声音同时是音乐的也是语言的——即那围绕着并且包括了首要经验者的隐性音乐人格在同时创造着歌词、声乐线条以及伴奏。那么，在这个语词与音乐的复合体中，首要经验者怎样才能似是获得了生命呢？即，似是创作出他自己的声乐旋律呢？

此处的问题与一般的戏剧错觉（theatrical illusion）有着非常紧密的联系。如果我们不接受那些我们知道事实上只是假装的东西——那些演员实际上只是戏中的人物，他们赋予戏剧人物生命，在舞台上背念台词——那么戏剧便不复存在。而且，某种形式的戏剧扮演构成了所有文学的基础，这一原则意味着所有想象性的写作被联合起来皆是因为它们暗示着一种基本的模拟（a basic simulation）。抒情诗假装它的人格在作诗，小说假装叙述者在讲故事。读者必须跟随这种模拟，不然便无法从诗歌中得到情感上的满足，也无法享受故事中的悬念。

如果我们认真地考虑考虑歌曲的艺术，那我们就必须把以上的这一套说法用到由歌手塑造的戏剧人物身上。这些戏剧人物们不仅仅是被作曲家的琴弦操控着的人偶。他们更像是彼得路什卡（Petrouchkas），[1]作曲家带给他们生命，但之后他们便被自己的意愿所驱使。因此，歌唱人格既收纳了诗性人格原有的模拟，又加上了他自 23

① 亦作 Petrushka，俄罗斯童话中人物，斯特拉文斯基舞剧取材于此。

己的另一个模拟：他不仅在“创作”歌词，也在“创作”声乐线条。很明显，我们在观看歌剧时对这种模拟持默许的态度，但我们应该意识到，如果我们真的关注舒伯特歌曲的表演，就必须确认一种类似的情况。因为如果我们试着理解歌词（与音乐），我们就必须将歌曲看成是一种戏剧性的陈述，这种戏剧性一点也不比歌剧少。
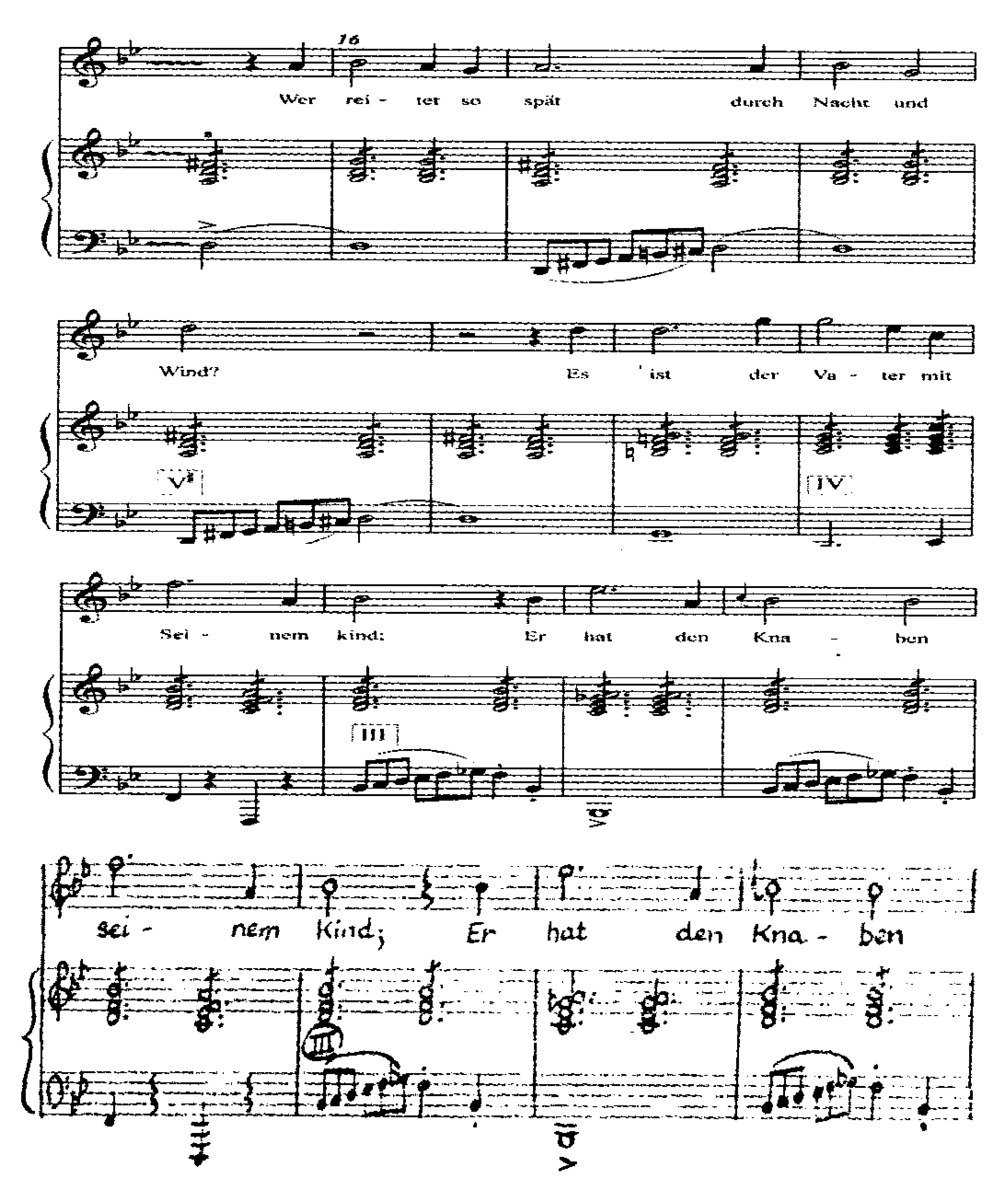
有些表演的惯例也证实，我们的确像这样直觉地看待歌曲。在现代西方戏剧舞台上，女性有时会扮演男性的角色——特别是年轻的男性。但反过来的串角却很少见，而且很可能只有为了幽默或是古怪的效果才可被接受。有趣的是，我们已将这种戏剧的惯例用到了音乐会舞台上的非歌剧歌曲中。因此我们接受由女性来演唱《诗人之恋》（*Dichterliebe*），但不接受由男性来表演《妇女的爱情》（*Frauenliebe*）——尽管我们会允许男性演唱一首叙事歌，其中引录女性的声音。演唱者是声乐首要经验者的实在的、活生生的化身——他是一个已经变成了真人的人格；而且在通常舞台惯例的框架中，我们仍坚持演员与戏剧角色至少要有一定的戏剧合适性（congruence）性。

可能歌唱者的第一要务便是决定首要经验者的天性——要问“我是谁?”，而这答案绝不简单。正因为我们将作曲家自己的人格看成是在三个领域中进行运作——语词的领域、歌唱的领域，和器乐的领域，所以我们将首要经验者看成是在三个层面上同时运作——诗性的层面：严格来讲就是语词的；歌唱的层面：它将歌词与旋律线条结合起来；歌唱－器乐的层面：它使旋律线条嵌入了整个音乐的织体中。
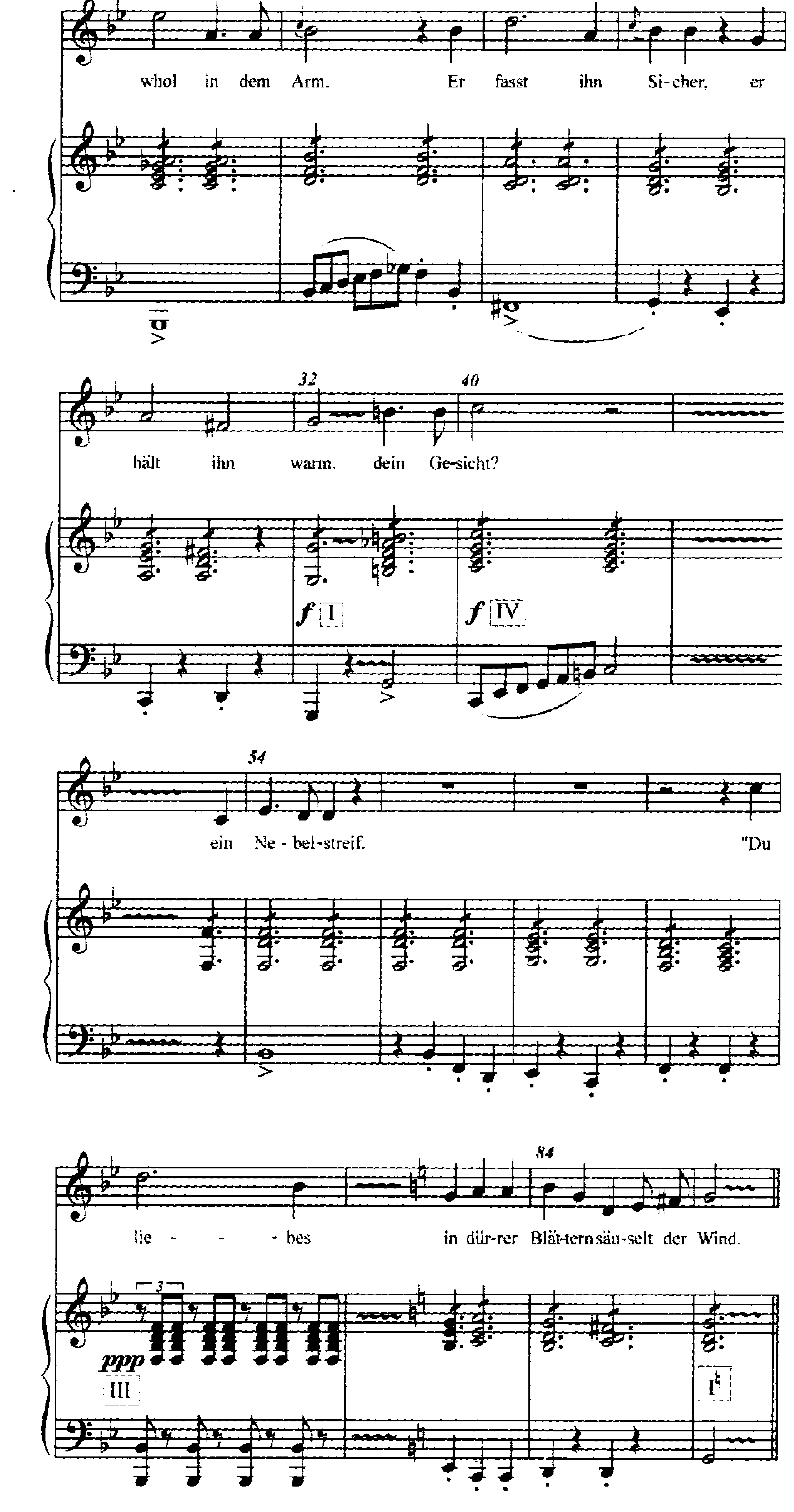
24　最后成型的戏剧人物可能与纯诗性的原型有极少的共通之处。我们已经看见舒伯特怎样将《死神与少女》中两个人物的对话减少成为一个单独扮演者的引用语。而他在处理“魔王”中的叙述者时则更加微妙。歌德模仿传统的民谣，用置身事外的语气讲述着这个故事，这与引语对话中所暗示的情绪产生了讽刺般的对比。但舒伯特的叙述者却绝不是置身事外的。音乐中，第一个问句的属在到达主的回

答之前，不得不等了十二个小节，其中还包括一个转调，通过下属到达关系大调——这个进行在第一节对话中便预示了事件的整个过程，它使叙述者也无法逃脱般地卷入了戏剧人物的命运（谱例 2）。伴奏则坚定地用暴风雨和飞奔的马蹄般的音响加强了这种效果。当这些音响随着马蹄声停下来而消失时，留下了那句宣叙调，以及它那 25
古怪而破碎的结尾，我们觉得叙述者也参与了父亲那吓人的发现——要么是他真的在场，要么就是他如此生动地再现了那个场景，以至于他的想象如魔法般地呈现在他的眼前。

我们在对歌曲的分析中作了类比，将歌曲比作一种混合的叙述性/戏剧性模式，这种分析也暗示着每首歌曲（或是歌剧）都可以用两种方式来聆听：一种是以作曲家人格（隐性音乐人格）的经验来听，另一种是以声乐首要经验者（或是戏剧人物们）的经验来听。于是最后



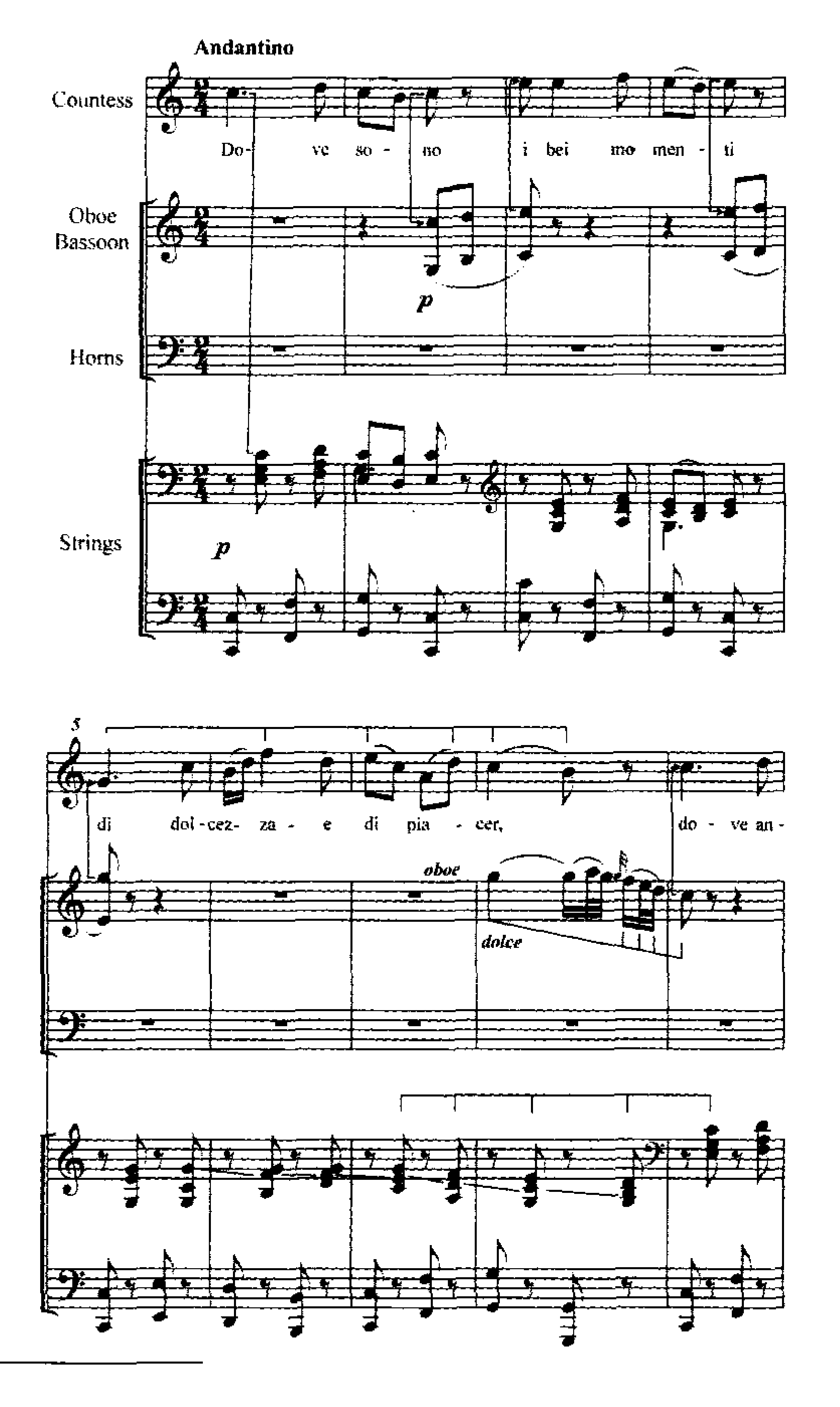
26



谱例 2：舒伯特，《魔王》。第 19 小节的属代表着叙述者问题的结束，它在游移到Ⅳ级和Ⅲ级之后，在第 32 小节到达稳定的主音。这些进行都预示了之后在第 40、54—58，以及第 85 小节中将要出现的重要的调性区域。
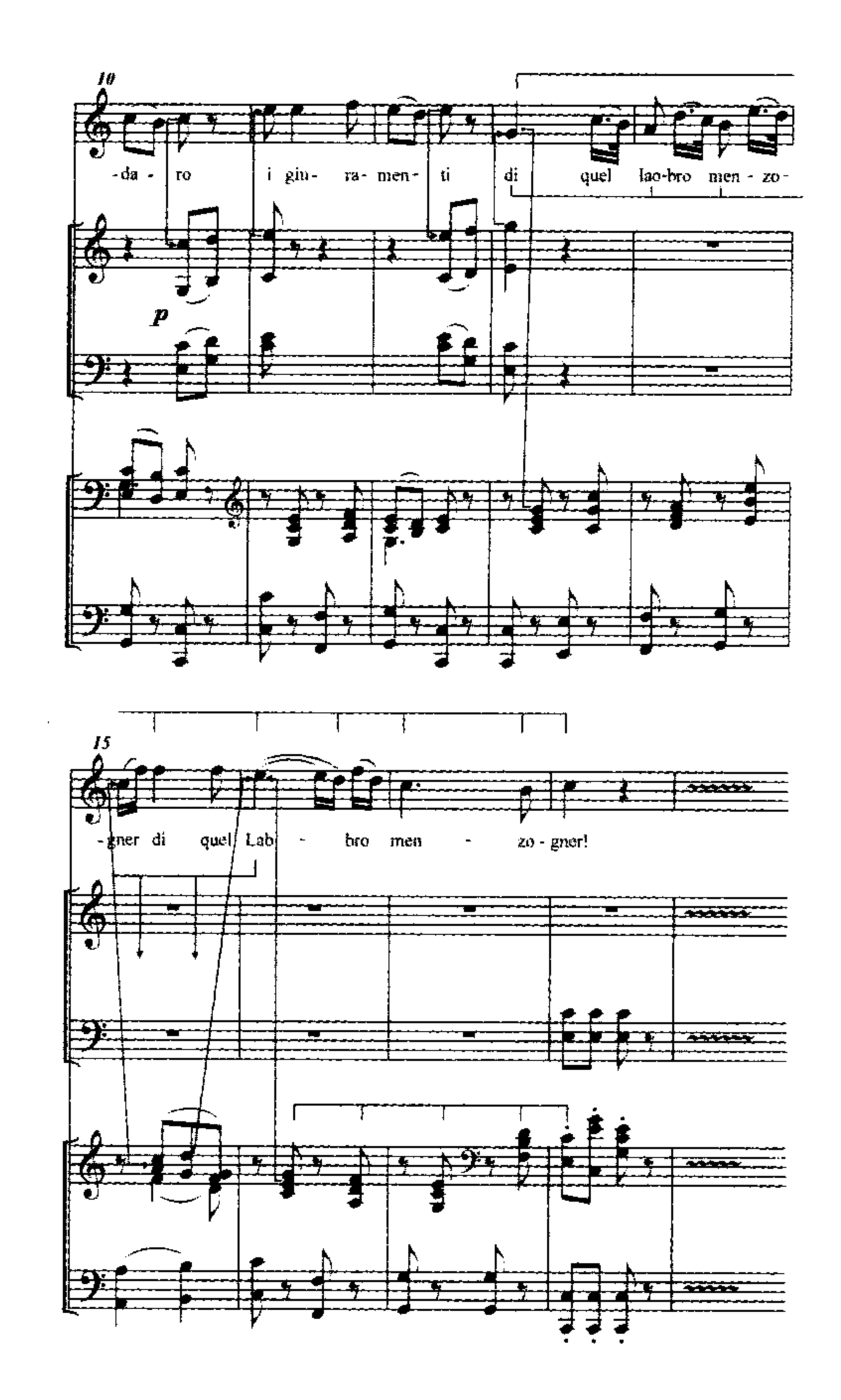
在作曲家的人格（倾向于“形式化”）与戏剧人物的人格（倾向于“自由的个人表达”）之间形成了一种张力，这种张力在歌剧中特别明显。在歌剧中，戏剧错觉有助于建立并保持戏剧人物们的具体个性。

在众多歌剧作曲家中，莫扎特显然在塑造戏剧人物方面非常成功。他所塑造的这些戏剧人物在行动上显得独立而自主，而这些戏 27
剧人物又轻松而自然地融入到歌剧的整体设置之中。在他的歌剧中，语词、歌唱、歌唱/器乐这三个层次都非常有效地互补，因此人们可以将歌剧这个整体结果看成是平均地呈现了完整音乐人格的意念和戏剧人物们的意愿。例如，看看《美好时光何在》（*Dove sono*）①的开始部分（谱例 3）。先读歌词，其中刻画了伯爵夫人对自己境况的



① 莫扎特歌剧《费加罗结婚》第三幕选曲。

28



谱例 3：莫扎特，《费加罗结婚》，《美好时光何在》。谱上的连接线代表声乐与伴奏之间的线性联系。在第一至第五小节中，弦乐重叠旋律，木管提供乐句间的过渡。在第五至第八小节，弦乐的重叠下行进入内声部，但在第七小节第一小提琴又开始回应声乐部分的旋律下行，尽管以较快的速率进行。在第八至第九小节，双簧管上甚至出现了对同样的旋律线条更极端的减值。第二个大乐句也使用了同样的处理方法；但请注意在第十五至第十六小节的高潮处，弦乐与和声乐线条的混合进一步增加了复杂性。

看法。为这歌词加上声乐线条后，她反应的强度便生动地显现出来 29
了。现在将它配上伴奏，观察器乐线条是怎样澄清、扩张，以及完善了声乐部分，怎样依靠管弦乐的音响将它放到整部歌剧，而不只是这首歌的上下文之中。

当瓦格纳通过将管弦乐声响贯穿到每一幕，并使用重复的动机来进一步使音乐的语境整体化时，所要强调的重点有了微妙但深远的变化。在分曲歌剧中，分开的咏叹调或重唱将注意力引向某一个或某几个特定的相关戏剧人物。在瓦格纳式的作品中，正如我所指出的一样，管弦乐以及音乐设计（musical design）的连贯性逐渐指向一个“包容一切”的人格，从一个单一的角度俯瞰着所有的活动。

可以大致地说，莫扎特作曲家人格的控制力从不压制他戏剧人物们的个性，而瓦格纳的戏剧人物们的生命力则从不会威胁到作曲家人格的统治地位。于是，两位作曲家对于一个基本问题提供了两种相对的解决方法，这个基本问题就是——怎样调和音乐/戏剧作品的形式化要求与戏剧人物们的逼真化倾向。“设计需要”与“写真再现”两者之间的张力在歌曲和歌剧，以及其他许多艺术中都是存在的，这也是艺术生命力的一股源泉。①

歌唱人格（或是一首歌曲的首要经验者，或是一部歌剧中的戏剧人物）也受控于另一种张力，这种张力是他的媒介所特有的。让我以
一个奇怪的问题引出这一点——歌唱人格知道他自己在歌唱吗？当 30
然，歌手知道他自己在唱歌，但是歌手所塑造的那个戏剧人物知道吗？在大多数情况下，让戏剧人物知道自己在演唱是非常不合适的——他或讲述故事、或丈量地板、或做爱、或表达他的愤怒、或祈

① 爱德华·T·科恩，“音乐：来自戴夫特的视角”，《音乐季刊》及《关于当代音乐理论的看法》（Cone, Edward T., “Music: a View from Delft,” *The Musical Quarterly*, XLVII: 4(Oct. 1961), 439—453, reprinted in Benjamin Boretz and Edward T. Cone, eds., *Perspectives on Contemporary Music Theory* (New York: W. W. Norton, 1972), 第 57—71 页）——原注

祷，或者甚至已经垂死，此乃戏剧情节使然。不管从暗含的[1]戏剧角度来看，或是从实际表演的戏剧角度来看，戏剧人物根本不是“真的”在歌唱。那么他也就不可能意识到伴奏的存在。然后，我们再来看看歌手与戏剧人物之间的区别：歌手当然得注意到伴奏的存在。但尽管我们知道他根据伴奏来确定音高、节拍、速度，通常还有他的主题材料，而如果他通过姿态或面部表情太夸张地表现出这一点，那就有可能破坏掉戏剧的错觉。露琪亚必须与长笛同声歌唱，但她却不能表现出她能意识到笛声的存在。[2]（有时候这个规矩可以因为幽默的效果而故意打破。在《现在该睁开眼睛了》[*Aprite un po*]的结尾，费加罗对号角嘲笑般的夸张回应可以赢得一片笑声。）[3]

即使当伴奏发出具有明显情节内容的相关音响，歌唱人格也极少被看作能够直接听到。《手摇风琴艺人》(*Der Leiermann*)[4]中的首要经验者听到了手摇风琴，但他并没有真正听到歌手和观众所听到的：一位钢琴家正弹着模仿手摇风琴音响的曲调。在《魔王》的背景中，那马蹄的呼啸声则更加不真实，它是叙述者想象的形式加工。在这两个例子中，首要经验者所听到，或所想象的声音仅仅是原材料。歌手与听众们所听到的，则是作曲家由这种声音转化而成的伴奏的一个因素。

如果我们比较一下某个歌剧戏剧人物在一般状态下和在台本要
31 求他表演歌唱时的行为，这些区别的重要性就变得很清晰了。例如，凯鲁比诺意识到他在唱《你们可知道》(*Voi che sapete*)，[5]那是因为他为伯爵夫人写了这首小坎佐纳，并且正表演给她听。他同样必须听到苏珊娜在为他伴奏，他也必须让观众知道他听到了她的伴奏。不仅如此，在唱这首歌的时候，他还模拟着歌中的首要经验者。他在

---

① 原文为 implied，此处指某些音乐形式/体裁（如戏剧性的歌曲）中，戏剧表演成分暗含其中，而非实际呈现。

② 多尼采蒂歌剧《拉美摩尔的露琪亚》第三幕，露琪亚在“疯癫场景”中的选曲。

③ 莫扎特歌剧《费加罗结婚》第一幕选曲。

④ 舒伯特声乐套曲《冬之旅》(*Winterreise*，D911)最后一首。

⑤ 莫扎特歌剧《费加罗结婚》第二幕选曲。

他所扮演的角色中扮演着另一个角色，将“无意识”的模拟转移到了另一个层面。

（但也并不是所有在这种情况下歌唱的戏剧人物都能意识到他的伴奏。当威尔第的苔丝迪蒙娜“唱”着《杨柳之歌》[*Salce*][1]时，当柏辽兹的玛格丽特唱着《图勒之王》[*Roi de Thule*][2]时，显然她们都能意识到自己在“歌唱”，但却都无法“听见”伴奏，因为在这两个场景中，伴奏都是纯管弦乐的，而不像莫扎特的例子中一样有戏剧性的缘由。人们或许会问，这样一个戏剧人物能否总是被看成真的在“唱”着我们所听到的歌。以玛格丽特为例，虽然民歌一样的旋律更适合她的单纯行与理应有限的音乐能力，但作曲家可以说是使用了高度复杂化的旋律来表现她内心的情感状态。）

从现实的角度来看，我们常常必须假定歌唱着的戏剧人物并未意识到他的音乐环境。但这种简单的诠释无法充分说明歌曲表演的复杂性，也无法充分说明诗性人格转化为歌唱人格的微妙。这即是要我们接受歌唱戏剧人物对一个连贯旋律线的投射——它的和声与伴奏，以及它与其他声乐线条的音乐关系——是偶发的，好像这些因素决非出自戏剧人物自己的性格与动机。固然，人们可以说所有这些音乐价值都是装饰性的附加物，用来为人工的戏剧性结构增添形 32
式上的精致，同时也给予听众更多感官上的愉悦。这一理论可以很好地应用到某些风格的歌曲和某些体裁的戏剧音乐上，它也可以取悦一些严格的形式主义美学家，但要满足那些坚持音乐可以通过与它的文本戏剧性的适当关系产生强大的富有表现力的效果的人们，这还是不够的。

那么，或许音乐应该被看成一种再现的模式（a mode of representation），戏剧人物通过它得以实现（正如肖像画通过线条与色彩得以实现一样），音乐操控着我们对戏剧人物的接受（正如绘画的风

---

① 威尔第歌剧《奥赛罗》(*Otello*)第四幕选曲。

② 柏辽兹歌剧《浮士德的天谴》(*La Damnation de Faust*)第三幕选曲。

格影响着我们对物体的看法)，但对于戏剧人物来说它基本上仍然是外在的(正如一幅肖像画要与画中的人物相区别)。根据这一理论，完全且直接来自于作曲家人格意识中的音乐可以在戏剧上非常合适、并具有高度表现力，但这些都处于戏剧人物所代表的世界之外，因此戏剧人物对这些都无法感知。现在，我并不想谈论是否能够将任何被再现的对象看作独立于其再现模式之外。我怀疑这是不行的——肖像里明显记录下的人物个性实际上是由这幅肖像画所创造的特定的个性。但即使有人主张绘画中对象和再现模式的独立，这在歌曲中也是行不通的。在歌曲中，有一部分再现的手段——歌唱——是被指派给戏剧人物自己的。这不仅是我们看待戏剧人物的手段，这也是他表现自己的方法的一部分。很难想象歌唱行为不是自发的，因此我们便极少将它看作是位于戏剧人物之外——我们会
33 认为，歌唱行为确实在象征着戏剧人物的有意图的姿态，而不是再现隐性人格的直接评论。

因此，每个歌唱人格似乎都受控于他个性中语词与声乐两方面之间的张力。从现实的语词角度来说，这样的一个戏剧人物并未意识到他在歌唱，也没有意识到伴奏的存在。但在音乐的层面上，他必须在某种意义上意识到这两者。这两个方面应该怎样才能调和呢?

如果我们将语词与声乐之间的对比构想成个性中意识与潜意识层面之间的对比的象征性平行物，对这一提问的解答便成为可能。“潜意识”(subconscious)，我使用这个词无意传递任何精神分析的内涵。或许用“下意识”(subliminal)这个词会更好，但现在它也带有特别的、不幸的暗示。我使用“潜意识”一词，是指这样一个心理经验的领域(范围)，它从“弗洛伊德式”潜意识中的深深压抑区域延伸至恰恰处于完全有意识、完全清晰的思想之下的层面。它是一个态度、感觉、本能和动因的领域，它是非语词的，既因为它们无法用语词来表达，也因为他们还未上升到能够由主体思想清晰表达的层面。

将意识与潜意识之间的区别(正如以上所定义的)应用到歌曲中的方法可以通过参照某些我们日常生活中都曾有过经验来解释:

——不要提高嗓门儿说话。

——我没有提高嗓门儿。

——是的，你有。

——不好意思，我不是故意的。

或者是：

——别说得那么快。

——我并没意识到我说得很快。

当我们讲话的时候，我们一般都能完全意识到自己所说的是什么，但对于我们说话的语气、音调、轻响、节奏和速度却并没有多少意识。通常当我们兴奋或是被深深打动时，我们便完全无法意识到这些因素。在非语词的层面，歌唱强调了讲话中的这些因素，并将它们置于艺术性的支配之下。歌唱的力量来自于它对一般而言不太确定 34
的因素的表达和强化。苔斯迪蒙娜说“我从你的话(your words)中听出了愤怒，但不是从话语本身(the words)之中”：在歌曲中得到完全表现的，正是这愤怒(这愤怒同样也显著地出现在威尔第的音乐之中：那愤怒不在奥赛罗意识中，而是在表面之下，支配着他，引导他走向毁灭)。

实际上，在语言的构成中也有着潜意识的因素。讲话(speech)是由人声投射的语言。正如歌唱通过对音调的形式化(formalization)来增强歌声的表现力，诗歌(在这一点上，优秀的散文同样)通过对词的选择、排列的形式化来增强语言的表现力。在歌曲里亦然，这样的形式化必须发生在戏剧人物有意识的思想范围之外：我们无法想象哈姆雷特意识到他自己在用英文念无韵诗(blank verse)，而不是丹麦语的散文。哈姆雷特说英文是种必然的惯例，若不是这样，莎士比亚便无法写出这部戏剧，或者我们中的许多人便无法读懂它(但他这首高度风格化的诗是一个表达媒介，那些通常在普通言语[ordinary speech]的有意识层面上无法言说的感情和思想，通过这个媒介得以发声)。然而，那些由文字艺术显现的“潜意识层面”一定比那些由纯音响艺术显现的更靠近表层。这正是罗杰·塞欣斯

(Roger Sessions)在说以下这番话时所体会到的：

> “感情”是明确的、个人的、有意识的；音乐比这走得更深，它已经到达了那些驱动我们精神生活的动能……它为我们重现了我们精神存在中最亲密的本质——节奏与动力……——实际上，重现了我们内心生活所有动力变化的曲折阴影。它所重现的那些，远比人类交流的其他媒介可能重现的更直接、更明确。①

35 所以，在歌曲中，当音乐线条与文本结合起来时，我们便很自然地将音乐看成是潜意识层面，这个层面是任何由语词表达的思想情感的基础，也处于这些思想情感的下方。

需要牢记，伴奏是隐性音乐人格的直接组成部分。与此同时，它的主题内涵必须与声乐线条的主题内涵紧密相联。用戏剧的术语来说也就是，器乐人格传递声乐首要经验者潜意识中的某些方面，但这传递不是直接的。因此它巧妙地补足了声乐线条——这声乐线条虽是首要经验者的直接表达，却是隐性人格的非直接组成部分。但是伴奏也可能涉及戏剧人物的环境（如在《魔王》或《街头艺人》中一样），或是他的行为、姿态和身体状况。所以很明显它能“意识”到戏剧人物——正如叙述人格必须意识到所叙述的人物一样。它可以呈现戏剧人物的视角，可以呈现它自己的视角，也可以呈现这两者混合的视角。这就是为什么带伴奏的重唱是可能的——因为器乐人格就像是一个全知的作者，它了解其中所有参与者的动因。这也就是管弦乐为何能揭示谁是齐格蒙德（Siegmund）真正的父亲，为何能预告齐格弗里德（Siegfried）②将经历恐惧。最后，这就是为什么象征着

---

① “作曲家与他的信息”（“The Composer and His Message”, in Augusto Centeno, ed,. ），《艺术家的意向》（*The Intent of the Artist*, Princeton: Princeton University Press, 1941），第123—124页。——原注

② 齐格蒙德与齐格弗里德均为瓦格纳乐剧《尼伯龙根的指环》中的戏剧人物。

实在人格的伴奏者可以公开确认歌唱者的存在，而歌唱者却必须假装意识不到伴奏者的存在。

伴奏还做着其他一些事儿。它将人声置于一个更大的形式语境之中——更连贯的旋律线条、更清晰的和声进行、更完整的节奏安排——它象征性地暗示了外界对歌唱人格所表现个体的影响，以及这些个体对影响所做出的潜意识的反应。这就是为什么我们在《魔 36
王》和《流浪艺人》中听到的并非真正的马蹄声和手摇风琴，而是对这些音响的转化（模仿）——由器乐人格的意识所演绎，存在于首要经验者的潜意识中的回响。因此，甚至当伴奏看起来涉及外部环境时，它常常也是在揭示这些环境在首要经验者身上产生的效果。那么首要经验者便应当让伴奏来预告他的调性、他的速度，甚至是他的旋律材料：他在“创作”他自己的部分，以回应被象征的环境，正如他的歌词是对隐性或显性的戏剧场景的回应一样。所以认为他对伴奏完全“无意识”是不对的。事实上，他是没有察觉到（aware）伴奏，也就是说，他并没有意识到他在“听”伴奏。但我们或许可以说尽管他没有“意识”到伴奏，却“潜意识”到了它。在有意识的层面，他既没有察觉他在歌唱，也没有察觉他听见了伴奏；但这两者在潜意识中却都有。

另一方面，在很多情况下，戏剧人物能够下意识地“听到”伴奏并不意味着他能够了解伴奏的所有戏剧指示。事实上，在很多时候他对器乐人格所知道的一切显然并不知情。齐格蒙德当然无法了解“瓦哈拉”动机的重要性——管弦乐通过这一动机指出了他消失的父亲；齐格弗里德也不会知道“魔火”的预言——管弦乐通过它预示了他第一次、也是唯一一次恐惧。这样看来，瓦格纳的管弦乐有时被用来与“集体无意识”（collective unconscious）相比，每个戏剧人物都根据自己的所知和能力参与其中。在某种程度上，所有伴奏都是如此。不管它是否被用来象征个体或集体无意识、或大自然、或神的声音——或不象征他们之中的任何一个——对于每个讨论中的戏剧人 37
物来说，伴奏都必须被看作是相关的；但戏剧人物要怎样用它却取决于他自己的潜力。

在这一点上，那种混合的叙述/戏剧形式对歌曲来说便不再是有效的文学模型（literary model）。我们通常不认为文学中的人物能“听到”表现他们的叙述。或许让我们试着保留这种类比：声乐戏剧人物对伴奏的潜意识感知可以作为一种关系被象征性地解读——这并非他与实际伴奏间的关系（叙述），而是他与由伴奏所象征的环境间的关系（由叙述所阐释的事件）；但这仍会将这种比较毫无收益地置于剧烈的张力下。我们的模型已经完成了它的任务，所以现在让我们忘掉它。在最后的分析中，仅有一个文学的类比足够丰富、足够复杂，能接近作为有伴奏的歌曲或是歌剧的模型，而我保证这将是我所引用的最后一个。这是一个非常好的混合形式——《尤利西斯》那无法命名的体裁。在这里，乔伊斯那多才多艺的人格在他戏剧人物们的思想之内和之外同时运作；在这里，结合了叙述的、戏剧的，以及无法名状的技巧；这里，显意识与潜意识持续地相互作用。我们知道，乔伊斯是一位训练有素的音乐家，而他的小说就是一部语词中的歌剧。

上述分析的有效性可以通过将它们应用于一些有疑问的例子来证实。《我感觉如此美妙》（*Mir ist so wunderbar*）[①]便是一个。这个卡农的戏剧性关联是什么？尽管它如此美妙，却将同样的音乐配上了不同的词，并且由混合四重唱来演唱。但这不是普通的重唱。它不是一个对话，而是一个四重独白，其中每个人物都对一种情境进行评论，其他三个人物则曲解这情境。只有莱奥诺拉（Leonora）知道真相，而她必须隐瞒。因此这些戏剧人物有意识的思想，即他们的歌词，是各不相同的。但这种卡农的形式通过旋律线条的一致性暗示
38 着，那几个被欺骗的戏剧人物的直觉让他们多多少少在潜意识中评判出了事件的真实情况——或许并未看穿莱奥诺拉的伪装，但至少是她真正的性格。卡农解释了一点，他们每一个人，甚至贾奎诺（Jaquino）都被她的高尚所感动。伴奏展现了器乐人格对于复杂关系的

---

① 贝多芬歌剧《菲岱里奥》第一幕选曲。

概要性观点，也将声乐复调音乐包裹在管弦乐织体那神秘的、令人摒息的音响之中，从而加强了这群人的整体性，强调了这一显露真相的时刻的重要性。

这个四重唱展现了一种重要的音乐/戏剧功能。理论上讲，观看《菲岱里奥》(*Fidelio*)的观众对于首要经验者的身份一无所知，就跟她的同伴一样。就此范围来说，脚本没有给出任何关于菲岱里奥身份的暗示。尽管甚至是最无知的歌剧观众大概都已经读过了剧情概要，或是已经瞄过一眼那泄密的戏剧人物演员表，但为了艺术的需要，在这时仍要通过音乐/剧作的手段暗示出剧情的发展动因。通过《对我是如此美妙》，相对全知的音乐人格让观众为那即将到来的揭晓真相的时刻作好了准备。

将贝多芬的这段卡农与莫扎特《女人心》(*Così fan tutte*)中的卡农相比是非常有意思的。就像常被指出的那样，古列莫(Guglielmo)在《让尘世的种种忧患》(*E nel tuo, nel mio bicchiero*)[①]中无法完成他模仿的部分，这表现出了他的愤怒，这愤怒使他不可能在接受了卡农中的词和音乐时掩盖自己的真实感情。常常未被提起的问题的是，费尔兰多(Ferrando)在音乐上与歌词上同时加入两位女士时，他是否表现出他对这种情况的默许——到那时为止，他对此表示哀痛，也或许仅仅看上去是那样。有的人会怀疑费尔兰多其实是满意整个捉弄游戏的，而且他也可能并不反对调换未婚妻！真的是这样吗？ 39

要回答这问题并不简单。这取决于音乐能够在多大程度上成功地掩盖或揭示一个戏剧人物的真正态度——也取决于人们怎样才能辨别音乐到底是在掩盖还是在揭示。在刻画一个有意识假装成其他身份的戏剧人物时，作曲家或强调他潜意识中真实的性格，或强调他假扮的那个戏剧人物。莫扎特在《女人心》中对这一问题的解决方法具有典型的微妙感和暧昧感。相反，在威尔第选择对伊阿古(Iago)的处理方法时，这一点就很容易辨别——两种方法都非常清楚。伊

① 莫扎特歌剧《女人心》第二幕选曲。

阿古对卡西奥梦境的叙述使用了曲折前行的半音，而在誓言二重唱中则使用了直率的自然音进行，将这两者相比：前者中伊阿古的欺骗性是通过“半音滑行”(side-slipping)的和声进行来象征的；后者中他则显得像奥赛罗本人一样忠实可靠。在这里，谎言渗透到了更深的层面，因为伊阿古的潜意识以令人惊叹的反讽性故意地模仿着奥赛罗自己的潜意识。

舒伯特在《天鹅之歌》(*Schwanengesang*)[1]中为海涅诗作的配曲有时遭到批评，因为歌曲没能捕捉到诗人根本性的反讽态度。当然，舒伯特的首要经验者并不是海涅的首要经验者——如果我是正确的，那么人们其实也不该期待他们是同一个首要经验者。必须记住，歌曲的词现在已经属于舒伯特。即使是这样，我们或许仍然会因为作曲家很明显对诗人的讽刺没有反应而感到遗憾。很突出的作品有《在海滨》(*Am Meer*)，歌中似乎完全漏掉了结尾时所提及的有毒眼泪的苦涩：
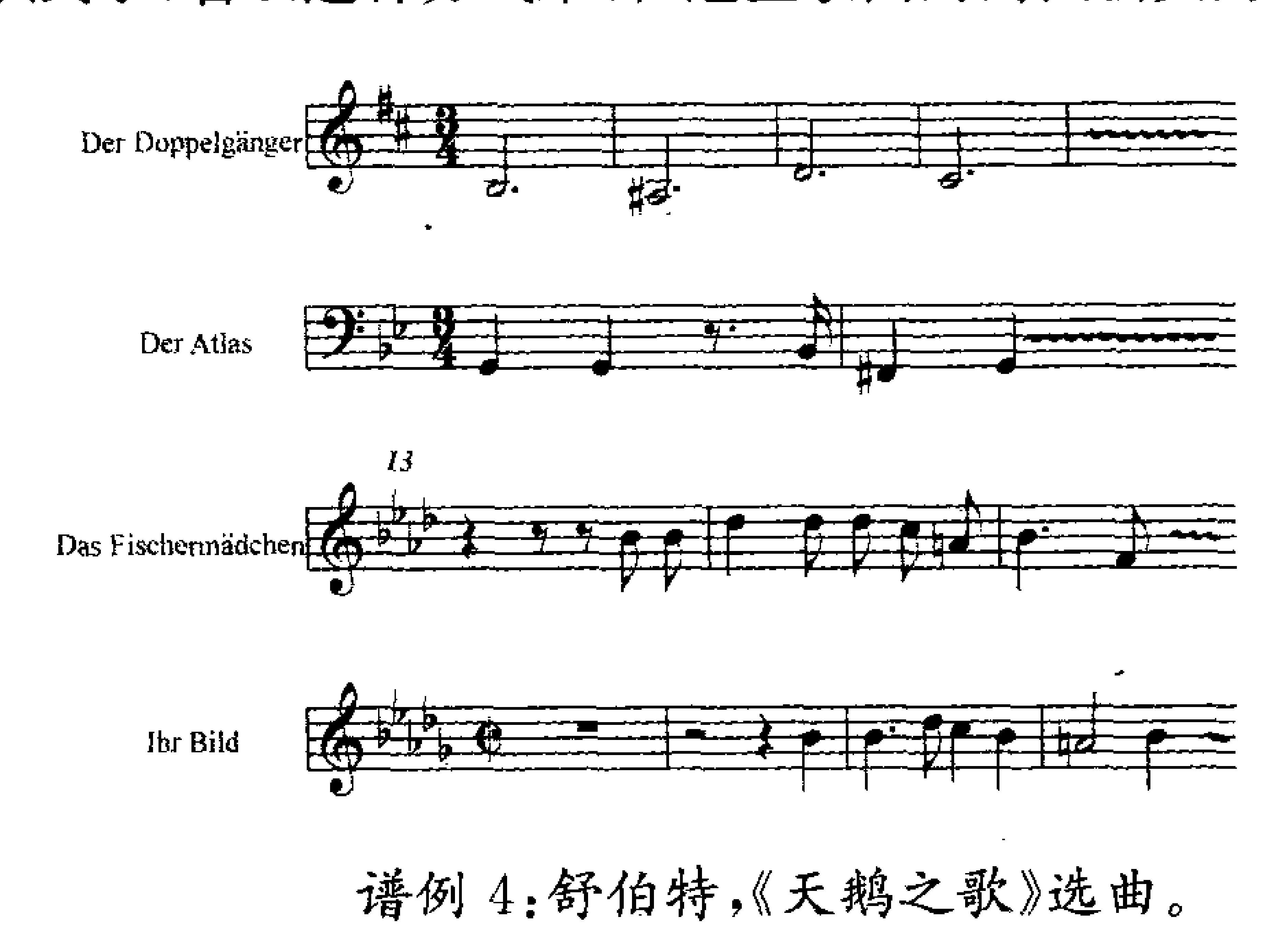
Mich hat das unglückselge Weib
Vergiftet mit ihren Tränen.

是她用那迷人的眼泪，
来害我日夜向往。[2]

40 但或许是舒伯特在海涅的反讽中又加上了另一层反讽意味。也许这首歌曲感伤的结尾正是作曲家暗示(不管诗性人格感受如何)声乐首要经验者仍在潜意识中与“不幸的她”(unglückselge Weib)相爱，此时音乐回归于女孩儿“充满感情地”(liebevoll)掉下眼泪的那一刻。在《幻影》(*Der Doppelgänger*)[3]的结尾处，为歌词“曾有多少漫长的

① 舒伯特的14首歌曲选集(D957)，死后由他人整理而成。
② 《天鹅之歌》第12首，中文歌词参照邓映易所译歌词。
③ 《幻影》，《天鹅之歌》第13首。

夜晚"(So manche Nacht, in alter Zeit)所配上的令人感动的音乐坚持在首要经验者的自嘲之下,他在潜意识中感到他试着想要蔑视的感情其实是真实的,而且仍然十分鲜活。的确,微妙的动机联系暗示,有一个共同的关于情感真相的主题统一支撑着如下这样不同的表现——这首歌梦魇般的幻境、《地神》(*Der Atlas*)[①]的姿势、《打渔姑娘》(*Das Fischermädchen*)[②]明显的轻率以及《她的画像》(*Ihr Bild*)[③]的自怜。(谱例 4)舒伯特是否意识到了这个双层的反讽呢?这可能隐藏在他所有以海涅诗歌为歌词的歌曲中。不管舒伯特是否意识到了,若以这种方式来听,这些歌曲的内涵会更为丰富。



谱例 4:舒伯特,《天鹅之歌》选曲。

① 《地神》,《天鹅之歌》,第 8 首。

② 《打渔姑娘》,同上,第 10 首。

③ 《她的画像》,同上,第 9 首。

41 # 第三章　歌曲的场合:生日及其他

到现在为止,我们的讨论还局限在一个很窄的歌曲类型中。歌曲一词意味着单一的创作方式以及单一的演出方式。我们假设作曲家开始创作的时候文本已经存在,他采用这一文本,使其成为一首声乐作品的语词成分,而这首作品被指派给一位独唱者(或者,在歌剧重唱中,是一群独唱者),并带有器乐伴奏。但我们知道,创作歌曲以及表演歌曲还有其他方式。前两章的论证中衍生出的概念,在何种程度上能够适用于更广泛的声乐作品呢?

比如,在前面我们说过,作曲家占用他对某首先在的诗歌的读解,使之成为一首新的艺术作品的组成部分,于是我们在歌词中听到的便不是诗人在说,而是作曲家通过诗人在说。但是,假设作曲家为自己的词配曲,又该如何应用这一分析呢?

我们必须区分两种诗人/作曲家。第一种在写诗的时候并没有为它配上音乐的表现意图。他作为作曲家的创作角色与他作为诗人的创作角色是完全分离的。可以说,作曲家与诗人是同一个人仅仅是因为巧合。他写这首诗可能是在20年前,也可能就在前一天——这一点关系也没有。作曲家占用这首诗的时候,其目的已经超出了创作它时的目的。他将诗歌与对它的某一种解读紧紧地绑在一
42 起——公认的是,相比一位对此诗不太熟悉的作曲家的读解,这种读

解可以说更具有原真性,尽管它同样限定了诗作的意义。当这种读解被配上音乐时,有效的便不再是诗人的人格声音,而是作曲家的人格声音。

第二种是像坎皮恩[①]或瓦格纳一样的诗人/作曲家,他们写词正是为了配曲。那么,最终的声音则更像是诗人/作曲家这两者中作为作曲家的声音,因为作为诗人他从未打算让自己的文本独立存在。他为了其他的目的而写作诗歌,可能他在创作这诗歌时脑海中已经有了某一种读法,他知道,作为作曲家,稍后他将使用这种读法。于是这诗歌在被用作歌词之时,免去了那些自足的(self-sufficient)文本所不可避免地遭受到的转变(transformation)。诗歌原作与作曲家对它的读解之间的差距是最小化的,基于这一原因,一些人可能会觉得这便是所有歌曲之中最令人满意的一种。与此同时,我们必须意识到,如果文本(在转换成歌曲之后)失去了一些它特有的诗歌的价值,是因为它可能原本就缺少最深层次的诗歌价值。当我们说坎皮恩的歌词渴求音乐,或说瓦格纳的歌剧脚本是为了配合他的音乐风格而完美建构的,意思其实是说作为纯诗歌或纯戏剧,它们不够有趣味。

当诗人为他人创作用来配上音乐的歌词或剧本时,情况也没有根本性的不同。诚然,他无法确切预知作曲家会选择哪种读法,但如果他敏感,便会确定让他的诗反映出它未来的用法。如果他怀疑诗歌中那些亲密合理的论点或微妙的言辞形态稍后都会牺牲于音乐的洪流中,他便不太可能让诗歌成为这些因素的载体。因此,在比如《那是一对情人》(*It was a lover and his lass*)或《当我还是个小小男孩儿时》(*When that I was and a little tiny boy*)的抒情诗中,莎士比亚放弃了他通常使用的复杂的五音步诗(它们的意象密集而紧凑),转而使用了简单的分节诗格式,在这里,逻辑,甚至语法都比不上声音与情感那么重要。好的歌剧脚本作者会将诸如《奥赛罗》或是《费加罗结婚》中的戏剧人物磨去棱角,压制他们的语词个性(verbal

① 坎皮恩(Thomas Campion, 1567—1620),英国作曲家、诗人。

43 personality)，因为他知道，作曲家会用某种单一的音乐风格将他们全部包容进来，在这种风格之中，作曲家能够赋予戏剧人物以新的声乐个体性(vocal individuality)。这样的抒情诗与戏剧文本已经做好由作曲家来使用的准备，因此它们在被使用时，便没有那么多的错位。

但有时候，歌词与音乐的联合似乎更亲密。在很多流行歌曲中(在真正的民歌当中大概也一样)，作曲家作词与作曲似乎是同时完成的。而且我们也会被引导，相信有些诗人与作曲家的团队是在一起亲密工作的，以至于他们的作品也可以被看成是孪生子。在他们的佼佼者中——从民谣到披头士，音乐与文本之间的关系与在艺术歌曲中相似。但这两个因素间所需要的平衡显然很难保持。从二三十年代流传下来的歌曲，其受欢迎的部分，基本上是歌曲的旋律：它们的歌词通常只是简单地配上有节奏的多愁善感的陈词滥调，只是旋律的载体，而旋律才是能够区别这些歌曲的卓著之处。但现在很多仿民歌以及其他种类的歌曲中，情况正好相反：音乐成了载体，承载着个人的、社会的或是宇宙意义的投射。

音乐基本上作为重要歌词的投射，这在其他语境中也并非没有过。在赞美诗和宣叙调中，音乐就扮演着这种实用的角色。而如果作曲家为了文本的完整清晰而限制他自己人格声音的范围，或者正如我认为与现在一些流行音乐偶像一样，他从未充分发展他自己的人格声音，那么音乐人格所体现的对诗性人格的转化便是最小程度
44 的。作曲家的人格声音承担着投射与放大诗人声音的责任。(不幸的是，现在诗人声音的放大常常是在实在的意义上，而不是在比喻的意义上的。)当歌德称赞策尔特为自己的诗歌配上音乐时，这便是他提出的歌曲的概念，他说："就像一股流入的气体，仅仅将气球载于其上。"①但这种态度从未让作曲家长时间满意；事实上，一种常识性观点会将歌剧史看作是解决方法不断变化的记录——针对音乐的自我

① 见马克思·海克尔编，《歌德与策尔特通信集》，第二卷，第59页。——原注

实现需求与文本的投射、放大需求之间的矛盾。

但在以上所有例子中,作曲家仍处于控制者的地位,至少他决定了两个因素之间的平衡应该如何安排,也因此决定了完整歌曲人格的性格。但有时候,特别是在流行音乐的范畴内,诗人为已经写好的音乐填词。于是作曲家的控制地位便遭到了严重挑战。即使音乐是为这种目的而创作的,在填词时也必然遭受到一定程度的限制。歌词的发音一定会使旋律的断句有所不同,歌词的意境也会使音乐所暗示的情绪具体化。音乐人格也许依然是占支配地位的,但它已不是作曲家一个人的音乐人格了。它是原曲作者与诗人的混血儿,而当同一个人先作曲再填词时,它也同样是这样的一个混血儿。若已经存在的音乐被配上并非期待中的词,音乐的转化甚至会更加明显——不管是用新的词替代旧的词(比如歌德的民歌歌词,以及被用于伦敦德里歌谣中的《丹尼男孩》(*Danny-Boy*)和《苹果花》(*apple blossoms*),还是为器乐作品配上词(比如最近对许多熟知的古典作 45
品的歪曲)。在以上任一情况中都存在着对原来音乐价值的扭曲;当声乐人格被引入到器乐的语境中时,这种扭曲尤为严重。

坚持认为这些例子所带来的是混血人格(hybrid persona),这或许是一种偏见。如果按照普通程序创作的歌曲将已经存在的独立的诗歌转化成了作曲家人格声音的一部分,那为什么以相反程序创作的歌曲没有将作曲家置于诗人的从属地位呢?那是因为我深信,大多数情况下,当诗歌与音乐相遇,诗歌若能成为这两者中更有力的一方,只有靠作曲家有意地默许或是无意地让步。如果音乐已经证实了自己独立的存在,那么作曲家的人格声音几乎是不可避免地会被听到。当然,那些新词配老调的赞美诗或国歌例外,正如我们看到的,这些情况下人们几乎不会注意到音乐——既不关心它源自何处,也不关心它先在的潜力。机智的戏仿(parody)也能通过贬低音乐从而迫使听众特别注意歌词。另一方面,混血人格的盛行是由一些实例支撑的,在这些实例中加上新的词,或以新词取代旧词,不是为了诗性,而是为了增加音乐的实用性或是商业价值。(在大多数这些实

例中，由于有编曲者的存在使情况变得更加复杂，所以作曲家的人格声音便绝不是纯粹的——尽管很奇怪，它仍然是清晰的。我们仍能够在流行改编曲中辨认出肖邦和柴科夫斯基的旋律，并承认它们的存在，这也证明了作曲家人格的不可磨灭。）

46 严肃的音乐家对这些问题或许一点兴趣也没有，但它们与另一些问题紧密相关，这些问题或许会让他很感兴趣：那些在翻译中出现的问题，以及在使用分节歌体时出现的问题。

甚至在没有参照音乐的使用时，任何文字文本的翻译中都会出现关于作者人格声音的身份问题。即，谁在说话，是作者的人格，还是译者的人格？很明显我们所面对的又是一个混血的形式，因为两位作者都为一部作品做出了贡献。只要可能，被称为“正统”的那种翻译方式都会试着使第二作者的人格声音成为附属，以便读者能够听见处于译者背后、并通过译者表达的原作者的人格声音。但有一种翻译（或者更确切一点应当称之为改编），译者将原文本作为发扬自己人格的手段。我听说爱德华·菲茨杰拉德（Edward FitzGerald）翻译的《鲁拜集》[1]便是这样一个例子（相反的例子有罗伯特·菲茨杰拉德（Robert Fitzgerald）翻译的《奥德塞》（*Odyssey*）[2]）。然而，这个例子却暗示着，这种占用（appropriation）无需受到任何道德上或艺术上的谴责，只要我们承认其与原来文本之间的关系。（文本的翻译与作品的表演之间有一种有趣的平行关系，虽然不能把这种类比推得太远。在某种程度上讲，任何表演，除了纯粹的即兴表演之外，都是作曲家与演绎者（们）共同的产物——甚至当作曲家与演绎者是同一个人时。而由于合法的表演的目的就在于要投射出作曲家的人格，所以表演者通常不会将作品当作载体，来放纵地展示自己的人格。）

不管译本怎样忠实地保留了原文本的形式与思想内容，也一定
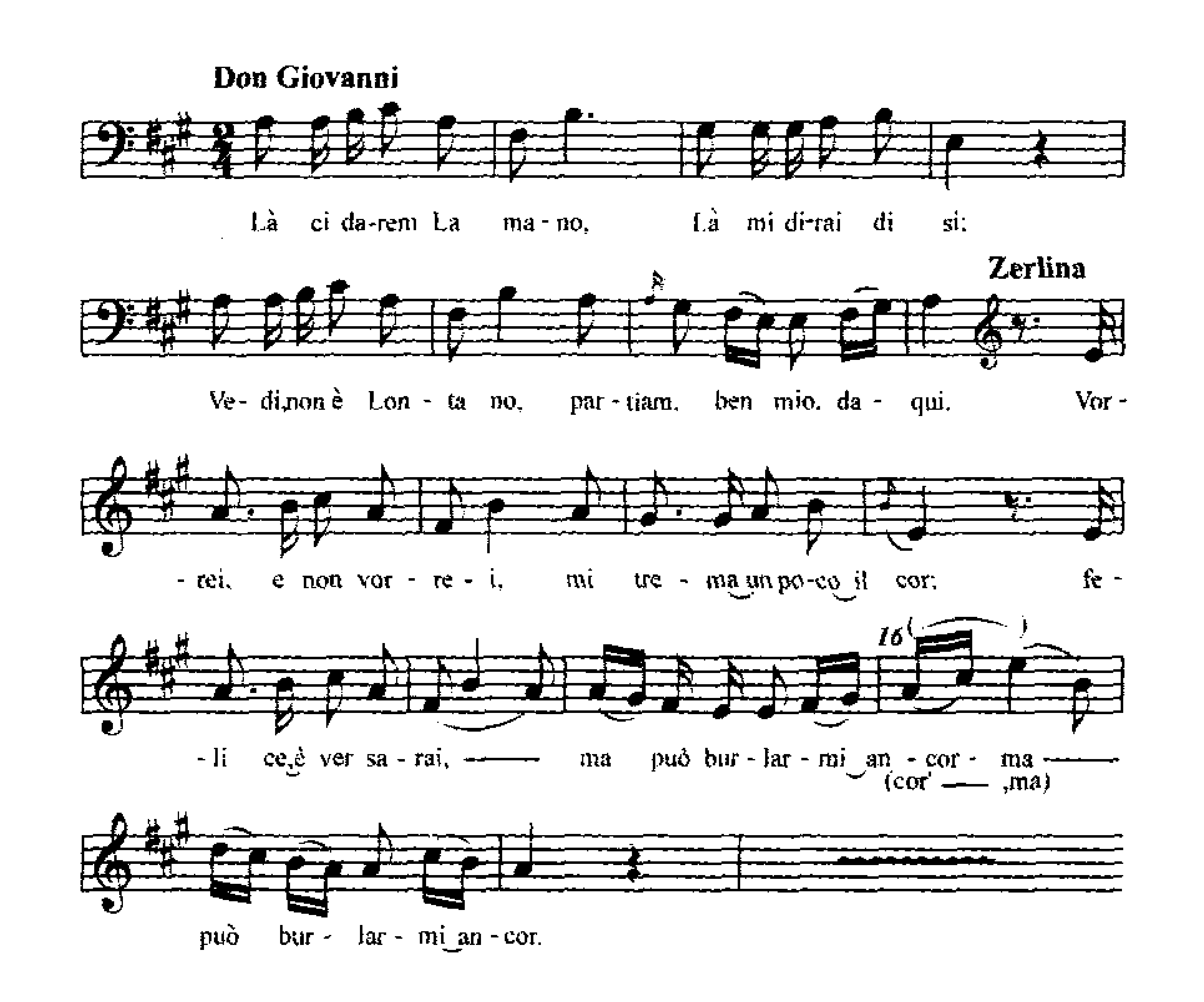
---

① *Rubaiyat*，古波斯诗人莪默·伽亚谟所作的每节四行的长诗。

② *Odyssey*，荷马史诗的一部分。

无法留住原文本的声音。那么它最多是一个尴尬的混合物,混合了译者(新)的声音与原作者(被释义)的意思。结果,一个作者的声音 47
的音响质地越重要,他的人格在新版本中出现得就越少;事实上他(原著)的意思依靠他的声音越多,他的作品也就越能拒绝任何类型翻译。

歌曲或是歌剧的翻译属于特例,是将新的诗填进已经存在的音乐当中。当然,在这里有责任感的译者会尽可能保留原作最基本的意义,但语词声音会不可避免地发生改变,这不但改变了诗性的内容,也改变了音乐的价值。而音乐上的改变又会再反射到诗性意义上。举一个《就让我们手挽着手》(*Là ci darem la mano*)中小小的例子,尽管这甚至还不是翻译,而只是与歌词的音节划分有关。在采琳娜(Zerlina)第一次回应唐·乔万尼时,她对他前八小节乐段的延伸是由她的声乐线条通过一个琶音向上到达 E,重复歌词“ma”(但是),这样她对终止的延长看起来就是为了实现那个至关重要的“但是”的暗示。但是在一些表演中,女高音会将“ancor”(再次)贯穿琶音,推迟“但是”的出现,以便达到一个更轻松、平缓的声音高潮——但同时也牺牲了意义中音乐/语词的亲密关系(见谱例 5)。如果那样一个音节划分的细节便可以影响整首作品的意义,那么全部语言的转换将要影响多少啊!不管译本怎样聪明,也不管翻译多么忠实、对听众而言多么方便,或者甚至是必要,它都不可避免地制造出了一个混血的形式,其中作曲家的人格声音再不可能以纯粹的状态被听到。当然,当作曲家自己进行翻译时,当他们改动音乐以便使声乐线条能够适应新的语言时(正如格鲁克歌剧《奥菲欧》和《阿尔切斯特》的巴黎版本),作曲家的人格声音再一次清晰起来——但这却是在一部新的作品之中。新版本与旧版本联系紧密,但它们已经不是同一 48
部歌剧。这样的一对作品或许最好被看作互为变奏。

在分节歌曲中,这种变奏的原理依然起作用,因为随后的每一段都可以被看作是第一段的变奏。在这种形式中,音乐显然被设计为可以配上不止一种歌词。通常我们不会知道某个作品中的哪一段是



谱例 5：莫扎特，《唐·乔万尼》，《就让我们手挽着手》。在第 16 小节用括号标出了改动过的歌词。

先作的，或者它们全部都是草草地在很短时间内完成，但这在表演中并没有任何不同：我们从头至尾一个接一个地听到它们，因此我们也将之后的每一段听成是第一段的变异。在那些伟大的艺术歌曲作曲家们的作品中——比如《美丽的磨坊女》中——形式中大量的趣味来源于作曲家的一种能力——通过微妙的转化，使具有高度独立姿态的音乐配置适合于多变的语音和语义上下文，有时候是在表演的方
49 式中，有时候则是在音乐本身当中。因此这个过程更像是变奏，而不是重复，而这个过程的结果便是一个连贯的形式，也就是说，通谱歌曲只不过偶然成了分节歌。

当然，分节歌对于许多歌曲来说是规定的形式（比如赞美诗和民谣），在它们的音乐中，趣味不够多，于是那些按要求进行的重复，便无法持续吸引我们的注意力。此外，我们听到的音乐并非主题的变奏，而是为文本投射而设置的一成不变的背景，文本才是真正的核心所在。实际上，正如我已说过的，人们几乎根本听不到赞美诗的音乐。

然而，宣称文本即一首赞美诗的核心，这是否正确呢？如果我们在唱一首赞美诗时几乎不听音乐，那么我们是否能更多地意识到歌词

的意义呢？此时此刻，音乐与歌词难道不是都服务于仪式吗？赞美诗是一种被我称之为功能性(functional)歌曲的很好的例子，戏剧性的分析并不适用于这种歌曲。功能性歌曲有很多种，它们可以被看作自然歌曲(natural song)——自然，即人工(artificial 或 artistic)的反义。自然歌曲的一个显著标志是，它的歌唱人格并不是戏剧性的人物：在歌唱的时候，这个歌唱人格就是现实中歌手的一个方面。在功能性歌曲中，歌手直接将自己表达为某个特定团体的一员，参与表演某个事项——或者在参加一个仪式，或者在协助某项社会事务。例如，想象一下我们唱《祝你生日快乐》的时候。这首常常被唱的歌曲就是功能性歌曲的一个范式。它标志着对一种社会形式的遵从。唱这首歌的人要表达的正是这个意思，至少假装正是这个意思。没有人会把自己想象成这首歌的诗性/歌唱人格——每个人都正是这个人格；与戏剧人格不同的是，这个人格显然能意识到自己在歌唱。相同地，根本没有人会觉得这音乐是在体现作曲家的人格声音，或者觉得这音乐是由作曲家创作的。[1] 音乐人格的概念在此处毫不相关，因为在这里音乐 50
只是很简单地被拿来使用。正因为如此，没有人会真的去听歌里的音乐或是歌词。音乐存在的目的是在歌词的投射下创造出一种整体一致感，而使用歌词并不是因为它们的诗性价值(在这里是不存在的)，甚至也不是因为它们的意义，而是因为它们仪式象征的实用性。

功能性歌曲与审美价值相剥离不过是一种失常(aberration)，尽管这在今天十分普遍。功能性音乐没有理由不具有高质量，在具有实用性的同时具有欣赏性——可以使用，同样也可以欣赏。当今，功能性音乐极少可以令人愉悦，这体现出普遍生活质量的下滑，反映在我们今天的典礼与仪式之中。杜威[2]关于人工物品的言论也可以用在音乐上：

---

① 这首歌确实是由一位叫做米尔德莱德·J·希尔(Mildred J. Hill，1859—1916)的人创作的。——原注

② 杜威(John Dewey，1859—1952)，美国哲学家、教育家。

> 遗憾的是，许多，也许绝大多数现在生产出来的实用物品和器皿确实没有审美性。但是，这一事实并非由于“美的”与“有用的”之间的关系本身。只要生产行为无法成为一种经验，且在这种经验中，整个创造物（creature）无法具有活力，也无法通过欣赏而拥有自己的生命力（living），该产品就缺少某种使它具有审美性的东西。不管它对于特殊的、有限的目的来说如何有用，它在最高的层次——直接而自由地对扩展与丰富生活作出贡献——上没有什么用处。①

当然，赞美诗通常有着最优秀的歌词和音乐，代表着最好的功能性歌曲：唱起来令人享受，同时也值得聆听。于是它们的审美价值在它们的使用中留存下来。因为，作为赞美诗，它们并不是发展充分的
51 艺术作品。它们的曲调并不一定与某一套单独的词相联系；在许多赞美诗集中，曲调按音步划分，以便能够完成音乐与文本之间新的搭配。它们的风格由教友会众的表演要求和当地信仰的惯例决定。它们的伴奏很简单，大多数时候都是对声乐线条进行重叠。清教徒在他们的教堂中禁止器乐是有一定理由的。这些器乐的出现可能会引诱作曲家为它们写作独立的部分，这样就使功能性音乐变成了艺术音乐——在本应该只是个体与会众崇拜的行为中出现了戏剧性的表演。

赞美诗确实能成为艺术作品。它们可以功能而被演唱，也可以被愉悦地欣赏。原则上任何功能性歌曲都可以进行这种地位上的转变，倘若它们还存有少量的艺术品格。只要人们表演它的时候，所需要的是审美关注，而不是（或没有附加的）大家的积极参与。那时候它便不再是功能性歌曲，而至少部分成为了戏剧性的模拟品。因此我们有一些定期演出的节目——庄重表演的圣诞颂歌与巴赫、亨德尔复杂的复调合唱同台演出。幸运的是，它们之中有些作品质量足

① 《作为经验的艺术》（*Art as Experience*, New York: Minton, Balch, 1934），第 26—27 页。——原注

够好,可以从这样的遭遇中幸存下来。

音乐也可以走向相反的方向。有时候老的曲调也会被填上新词,以便让它们适用于某个伪造的社会功能。因此《绿袖子》可以成为家喻户晓的圣诞颂歌,而贝多芬的《欢乐颂》则可以成为庆祝"共同市场"(Common Market)的颂歌。

现在,大多数功能性歌曲都在形式上走向僵化的套路。它的表现性(即使不是在最小程度时)常常被高度模式化;即音乐不与特定的、刚好与之相搭配的歌词相联系,而与特定的态度相联系,这些态 52
度是社会性或宗教性的。这就是为什么《主佑吾王》(*God Save the King*)会轻易地变成了《美利坚》(*America*)。我们或许也不应该太深入地询问《致天堂中的阿那克里翁》(*To Anacreon in Heaven*)转化成《星条旗》(*The Star-Spangled Banner*)的根本原因。然而,在我们人工化的社会中,这种功能性歌曲也许代表着自然歌曲中个人化与自发性表达的最后遗存:一种劝导性(persuasive)或修辞性(rhetorical)的歌曲,在某些情境下很可能是即兴创作的,这些情境可能是歌手要劝神息怒,或是向情人求爱,或是让婴儿入睡。这种自然歌曲来自于表现的意愿,因为它若没有表现力便不具有说服力。此外,若没有人听,它也不可能说服任何人(尽管摇篮曲只有在不再被听到时才是成功的!)。就这一点来看,它与传统的功能性歌曲并不相同,后者的功效不依靠音乐的说服力,而只取决于受众是否意识到表演正在进行。

如果我们所说的艺术是一种无利害的凝神观照的对象的有意产物,那么修辞性歌曲便不是艺术。这种类型的歌曲有着特别的任务,它是作为即时情境的实际回应而出现的。但像赞美诗一样,它也可以成为艺术:自然歌曲可以被抽离出它的语境,在音乐会舞台上表演,被听众欣赏。那时它便不再是自然歌曲了:它成为了一种模拟,歌手也就进入了戏剧性扮演的状态。当玛丽安·安德森[①]演唱《云

① 玛丽安·安德森(Marian Anderson, 1897—1993),美国女低音歌唱家。

车，你飞下云端》时正是这样：作为一个戏剧性的人格，她重新创造了原来演唱这首歌的奴隶，当奴隶类戏剧人物唱这歌的时候歌词所表达的是他们本来的愿望。这种模仿导致了一个戏剧性歌唱人格的出现，这个人格能够意识到歌唱——因为这是它角色的一部分。

以这种方式创造出的歌唱首要经验者必须与另一类角色相区别，例如艾伯特·海·马洛特（Albert Hay Malotte）的《主祷文》
53 （*The Lord's Prayer*）。歌词是有如蜜糖般的混合物，作为祷告来说，它通常不会构成戏剧性的言说。说出的祷告旨在表达祷告者确切或假装的感觉；它们通常被改成韵文然后配上音乐成为赞美诗。当马洛特将《主祷文》变成一首音乐会咏叹调时，他也使它成为了戏剧性的表演。歌手并不是在祷告，而是在模仿一个祷告着的戏剧人物。将宗教文本用于这样的目的，并没有什么本质上的错误；但不幸的是，这首歌中塑造的戏剧人物多愁善感、令人生厌，以一种夸张的滥情向神诉说。而伴奏又适时地支持着首要经验者，用陈词滥调强调着他的每一个带有僵化虔诚或夸张滥情的姿态。于是，这种音乐所指向的隐性人格，与文字内涵所要求的非常不同，与那些本来将虔诚的注意力奉献给歌词的人们的音乐期望也自然不同。那些对音乐与语词价值一样敏感的听者，会心怀感激地偏向斯特拉文斯基《主祷文》（*Pater noster*）①中的严肃感以及相对的非个人性。

情歌，特别是像舒伯特《天鹅之歌》中 *Ständchen*（《小夜曲》）一样的小夜曲，可以被看成是在模拟一种曾经的自然歌曲类型；至少，从修辞上来讲，那正是它们所声称的，因为它们塑造了一个戏剧场景——一个纠缠不休的情人在通过歌曲向一位女士求爱。在这里，显然又是某个人物的戏剧性人格化，在这样的场景中自然需要歌曲。但事实果真如此吗？在情歌本身这个惯例之外，真的有情歌这种东西存在吗？从游吟诗人开始，情歌就成了一种文学体裁，依赖于一个高度人工化的人格来创作，因此甚至当它被用作真正的求爱手段时

① 混声合唱，1926年。

（如果它确实曾被用作这种用途），它必须含有强烈的自我戏剧化(self-dramatization)因素。那么像舒伯特《小夜曲》(*Ständchen*)一 54
样的歌曲，便呈现出双层的人格化，因为这首歌所塑造的戏剧人物是小夜曲歌手，而他反过来又戴上了自己的面具。我们可能会说，像这样的歌曲的确是在模拟自然的爱情歌曲，但是那个假定的情歌也许从来就没有真的存在过。

在唐·乔万尼的小夜曲中，人格化的例子更加明显。当然，唐·乔万尼希望他歌唱的对象在听到他歌唱时候，觉得这是一首修辞的自然歌曲，但是我们知道他精心地制造出一个人工的人格，以便能够得到芳心。在此种情况之下，人格确实已不仅仅是人为的：它是伪造的，因为唐·乔万尼装扮成了他自己的仆人列波莱罗。但如果我是对的，那么这种扮演只是所有情歌的潜在策略的一种夸张，不管它的调子和意图听上去是何等高贵。

当奥菲欧站在冥府地狱的大门前时，蒙特威尔第和格鲁克采用了另一种类型的劝导性歌曲。两位作曲家都戏剧性地表现了男性首要经验者，尝试以他自己声音的力量来战胜地狱的看守者。（蒙特威尔第用歌唱使模拟变得清晰；而格鲁克用伴奏的竖琴使模拟变得清晰。）我甚至想进一步说，《没有尤丽迪茜我怎么活？》(*Che faro*)①也许不是人们通常所认为的那样——一首戏剧人物直接表达悲恸的咏叹调，而也许在某种层面上至少是一种表演——不是咏叹调，而是“咏叹调”，由职业音乐家的戏剧人物有意识地“演唱”。他以自己歌声的力量征服了复仇女神；那为什么他不试着劝服众神，让他们大发慈悲呢？因此“没有尤丽迪茜我怎么活？”就是奥菲欧的《你们可知道》(*Voi che sapete*)②，而不是他的《啊！热烈的情感占有了我》(*Non so piu*)③：一首特别创作的“歌曲”——当然，是现场创作的，但对于这项任务来说，奥菲欧同样胜任愉快！这样的观点便能够进一

① 格鲁克歌剧《奥菲欧与尤丽迪茜》第三幕咏叹调。

② 《费加罗结婚》第二幕第一场中凯鲁比诺的咏叹调。

③ 同上，第一幕第六场中凯鲁比诺的咏叹调。
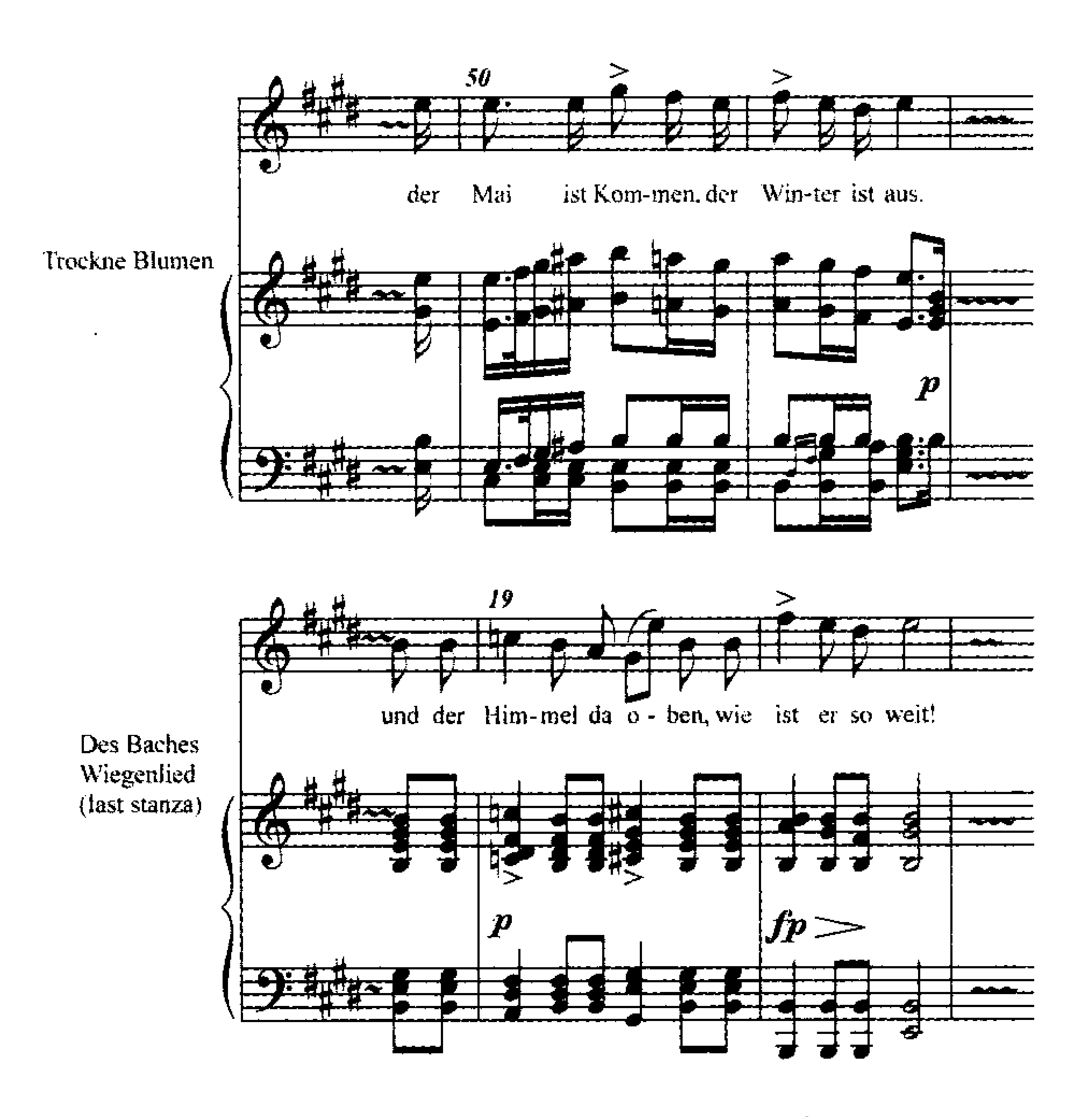
步解释，为什么这首咏叹调在抽象的美感上更值得注意，而不是它表现的深度。我知道这种解释在脚本中几乎找不到支持的证据——脚
55 本中所强调的是爱情的力量，但这部歌剧的效果正是在赞颂音乐的力量。

大多数种类的功能性歌曲和其他自然歌曲——不管是实在的还是模仿的——都展示出一个共同特点：它们都是在向某人或某物致词：向上帝、向朋友、向国家、向爱人。在有一种类型中情况并非如此：纯粹的自然歌曲表达着简单的感情——为快乐而歌唱、为悲伤而歌唱。一些民歌，特别是一些灵歌，实现了这种可能性，有些当代的社群性（community）歌唱同样如此。

这种自然的体裁也被诗歌、音乐的更加人工的形式所模仿。一些歌词要求简单而率直的音乐，这样便能模拟自然而未经修饰的声乐表现。例如《美丽的磨坊女》中的第一首《漂泊》（*Das Wandern*），或许可以被解读为一个青年男子的言说——不仅正享受着生活，也正有意识地“为快乐而歌唱”。因此舒伯特的歌曲可以被听成是对自然抒情歌唱的模拟。这种解释可以运用于此套曲中的很多歌曲，它可以说明为什么它们都强调简单的旋律和分节歌形式：那些歌曲所体现的不仅仅是首要经验者的想法，还有由他（即兴）创作的歌曲。

套曲中的小溪也像是一位作曲家。男首要经验者在歌词的好几处像朋友一样对小溪说话，在《磨坊工与小溪》（*Der Müller und der Bach*）中，它戏剧性地活了起来；而在最后一首歌《小溪的摇篮曲》（*Des Baches Wiegenlied*）中，溪水被梦幻般地呈现为一首由它自己创作、演唱的摇篮曲。但舒伯特在这里模拟的仅仅是一首自然的摇篮曲吗？当然，在这里暗示着第二层甚至第三层的人格化：小溪并未以它自己的模样歌唱，而是在模拟唱摇篮曲哄孩子入睡的母亲——而小溪，作为套曲的歌唱个体，只是男首要经验者悲伤幻想的投射而
56 已。那么我们所听到的，便不是自然的摇篮曲，也不是对摇篮曲的模拟，而是对想象中摇篮曲的模拟进行的戏剧性刻画。不管诗歌暗含的意味如何，舒伯特魔法般的伴奏显然将水波与摇篮的摇晃相等同，

而旋律线与之前毫无疑问属于男首要经验者的旋律有紧密关联。(例如,比较一下这首歌以及《枯萎的花朵》[*Trockne Blumen*]中声乐的结尾部分)这里的音乐持续地提醒我们,在母亲形象(由象征男首要经验者沮丧心绪的歌唱小溪所唤起)的背后,我们还必须推测,存在着一个心智意识,其思想可以在这样一个"复杂而单纯"的歌曲中唤起并控制所有的关系。当然,那正是歌词、歌声以及贯穿套曲的伴奏之间的互动所暗示出的意识:套曲的隐性音乐人格(implicit musical persona)。



谱例 6:舒伯特,《美丽的磨坊女》中的歌曲。

57

第四章　文本与织体:歌曲与表演

到目前为止,所举的例子都在解释并论证声乐首要经验者和作曲家隐性人格的概念,这也许会引起一些怀疑——即使这些概念有任何相关性,它们也只适用于带有器乐伴奏的单一人声(或每个声部一个人的重唱)的情况。的确,当声乐首要经验者由一个独唱演员来体现时,它的形象更容易被接受;也的确如此,修饰精美的伴奏体现了它自己的虚拟人格,这首先帮助我们将隐性人格与声乐的单独人格相区别,然后再帮助我们跟随隐性人格叙说的线索。但独唱与器乐伴奏都不是必需的。唯一必需的,是音乐线条的完整性。为了强调这个重点,我有时候将音乐作品的隐性人格叫做完整音乐人格(complete musical persona)。这个称呼也提醒我们,此人格绝不能与作曲家等同;它是作曲家音乐心智(musical intelligence)的投射,可以说是建构了该作品的思想。(严格来讲,在歌曲中,人格应该被称为诗性/音乐人格——指向作曲家对文本的占用。但短一点的术语形式会更方便,它也能够适用于纯器乐音乐。)

当歌曲缺少伴奏时,音乐人格与声乐人格便是完全一致的。在某种意义上,他们变得完全同一;但为了分析的目的,我们仍常常将
58 两者区分开,因为可以从两个不同的观点看待同一个人格。我们还记得,典型的首要经验者被假设为无法确切意识到歌唱。但隐性音

乐人格则不同，它既能意识到歌词，也能意识到音乐；音乐人格是一个心智，他通过歌词，也通过音乐思考。如果我们能够意识到以下这一点，那么以上谈到的区别就清晰了：在伴奏缺席的情况下，歌手（应该）完全意识到歌曲的每个方面，他可以被看作是代表着隐性音乐人格；**在歌曲中，由歌手所塑造的人格**就是声乐首要经验者。或者回头看看我们的两个老朋友——首要经验者，即勃朗宁诗歌中卡利班的声音；隐性人格，即勃朗宁的声音，它通过卡利班说话。

实际上，在另一些情况下，甚至在有伴奏的时候，音乐人格与歌唱人格也是一致的。器乐部分可能仅由一条重叠声乐部分的单独旋律线条构成。游吟诗人的伴奏——不管是自己伴奏，或是由别人伴奏——便很可能是这样的。当伴奏由简单的和弦构成，而不是纯粹的重叠时，器乐部分也并没有更加独立，从本质上来讲，那只不过是对声乐线条的扩张而已，比如民谣歌手为了在琉特琴（lute）、吉他、竖琴或是类似乐器上演奏时所设计的伴奏。

所有这些例子，都是我所谓的简单歌曲（simple song）：完全没有伴奏，或只带有"简单"伴奏的歌曲——也就是说，伴奏没有个体性。这样的器乐部分缺少独立性，无法要求它自己的人格部分，作为歌手自己部分的延伸，在理想状态下，这样的伴奏应该由歌手自己演奏。如果他必须将伴奏交给另一个人演奏，伴奏者（如果足够敏感）会尽量使自己的在场（presence）最小化，以创造出一种单一的、"简单"的表演者的效果。

还有很多简单歌曲的伴奏包括前奏、间奏和后奏。只要它们是 59
功能性的——帮助歌手找到音高，或让他们在每一段之间休息——它们就可以被看作是声乐部分进一步的自然延伸。但如果它们有了自己的生命，那么伴奏也就不再是简单的伴奏，而有了自己的人格。在那样的情况下，如果歌手还要坚持自己伴奏，那么他便是在强迫首要经验者的精神（psyche）包围并接管那个人格。有时候这目的可以成功地达到，特别是当伴奏并未完全独立时；因为，毕竟它的功能之一便是揭示首要经验者潜意识的各个方面。从另一个角度看，结果

通常是造成严重的戏剧性负担，它与技术性负担相平行——歌手为了完成这个双重任务，必然陷入这一窘境。

简单歌曲投射出一个单一的人格，一个首要经验者从事实上或理论上来说，都自己完成伴奏，这一事实使它有时会传达出这样一种印象——歌手正同时即兴创作歌词和音乐，不管事实是否真的如此。因此，不仅仅对于所有类型的自然歌曲来说，简单歌曲是明显的媒介，而且对于一首仿造的自然歌曲来说，它也是十分理想的。在自然歌曲中，“诗人与作曲家”的概念几乎不相干：这里只有一个音乐家，在需要音乐表达的场合歌唱。对自然歌曲的仿造正是尝试着营造这样一种时刻。

另一种类型的简单歌曲——真正的民谣，所反映出的是不同的情况：由说书人讲述一个传统的故事，假定其是在回应听众的需要，不管是正式或非正式的场合，不管听众人数的多少。但我们现在的民谣歌手与他们的前辈相比却有不同之处，他们是演员——尽管他们表演的方式与演唱舒伯特或勒韦[1]戏剧化“民谣”的艺术歌曲歌手（lieder）并
60 不相同。当然，一个成熟的民谣歌手能够适当地处理传统民谣中的戏剧性成分，但他的第一层饰演并不在这些歌曲的文本**之内**。他所进行的是第二层的饰演；他所扮演的是说书人，而不是故事中的人格。成熟的现代民谣歌手扮演着真正民谣歌手的角色。

偶尔他也会走得更远。在表演中，没有独立伴奏的简单歌曲常常可以包含很多加工和变奏。在表现一首民谣时如果加入了这样的变动——特别是那些临场的即兴发挥——便可以给人一种逼真的印象，使人觉得这歌曲是为此时此刻专门创作的。这时，民谣歌手所饰演的已不仅仅是说书人，而是一位诗人/作曲家，他正使他的故事成为独一无二、令人难忘的形式。

一些有着充分伴奏的歌曲——特别是巴洛克时期的咏叹调——同样允许即兴发挥，大多都是在附加的装饰音和华彩段中。从歌剧

---

① 勒韦（Johann Karl Gottfried Loewe，1796—1869），德国作曲家、指挥家、歌唱家。

的角度来讲，理想的效果应该是戏剧人物、而非歌手在“创作”着咏叹调，对特定的戏剧场景作出下意识的音乐回应。在历史的实践中，歌手常常“越位”，牢牢抓住每个展示声乐技巧的机会。由此便产生了歌剧咏叹调中毫无节制的加花炫技，格鲁克与其他人都认为这是正歌剧非戏剧化的堕落，而正是因为这种非戏剧化，正歌剧亟待彻底改革。

并非所有的音乐风格都经得住由表演者所做的哪怕是适当的装饰，而要确定这些装饰在何种程度上，以及要加在什么地方才是被允许的，这也常常十分困难。然而，这些问题只是所有表演艺术中那些固有问题的扩大形式。像演员一样，一位歌手既是戏剧中的人物，也是一个真实的人。作为一个演员，他的行为必须与音乐/戏剧场景中的规定相吻合——也就是说，他必须忠于文本。但作为一个人，他也 61
一定会坚持他自己行为的自由——也就是说，他一定会有自己对文本的诠释。于是，歌手身上所具有的两方面之间的张力正好与另一张力相平行——即我们之前曾提到的，在歌手所塑造的戏剧人物身上，也存在着两个方面间形成的张力，这两个方面即为：戏剧人物倾向于成为一个“人”的自由，以及他作为一个艺术动机（artistic motif）的约束。不论什么时候，当我们看一出戏剧，听一部歌剧，实际上甚至是听一首歌曲时，我们都能够（或应该）意识到这些张力所产生的力量。它们所表现出的张力与自由意志和决定论之间的张力相类似——我们大多数人能在自己的生活中感受到，这或许便可以解释表演艺术特别的魅力。

然而，张力也可能失效，这是由一种不合适但却十分常见的表演造成的，在这种表演中，歌手显得过分意识到观众的存在，而这是不恰当的。例如，仅就一个歌剧人物来说，他必须看上去无法意识到伴奏的存在，或者无法意识到他正在演唱。这样一来，戏剧场景通常要求他看起来无法意识到观众存在。正如我们所见的，有时候这个规则被刻意地打破，例如《丑角》①的序幕，而在某些情况下，惯例也允

① 《丑角》(*Pagliacci*)，莱翁卡瓦洛(Leoncavallo，1857—1919)作曲，带序幕的二幕歌剧。

许或需要戏剧人物直接对观众演唱，例如《浪子的历程》[1]的终场。但是，在歌剧的历史中，不加选择地沉溺于这种行为却是常有的现象，这必然会使（观众的）注意力从演员扮演的戏剧人物身上转移到演员身上，这样便破坏掉了戏剧的错觉。

尽管在剧院环境中，这种对戏剧错觉的破坏最为明显，但它绝不仅仅局限在歌剧中。甚至当一位音乐会歌手或者一位民谣歌手直接向听众表演时，也会造成类似不好的效果。有时候，在一首歌的氛围
62 中需要纳入听众，而有时候，利用这种关系只是因为歌手想要引起对自己的个人崇拜，这两种情况有着微妙但却十分明显的区别。

在合乎规范的演绎中，即在每位歌手都应尽量做到的"忠实"的表演中，表演者其人与其代表的人格两个方面应该融为一体。歌手的现实在场与生命力将诗性/音乐文本中的人格转化成了一个真实的、即时的、活生生的存在：作为歌手的"人"（person）赋予歌曲的"人格"（persona）以"个性"（personality）。如果这种饰演成功，如果错觉完整，我们便能听到这个具体化的人格，他似乎在"创作"着他的音乐——似是通过该歌曲的经验而获得生命。歌唱人格或许有很多种类：首要经验者、戏剧人物等等，但它却从不会与歌唱者相等同，除非在某种不太可能出现的情况下——我们曾经见到了由作曲家/表演者所创作的自然歌曲。

在不合规范的演绎中，歌手——舞台上的甲先生、乙小姐——而非歌唱人格成为了"作曲家"，成为了歌曲的经验主体。此时，我不禁再次想到艾略特关于戏剧性独白的评论。忠实的表演让我们听到自己在说话的人格（例如莎士比亚的卡利班），因此也能听到人格背后的作曲家的人格声音。而不合规范的演绎（例如勃朗宁的卡利班）强迫我们听到歌手通过人格说话，于是便将作曲家的人格声音转化为了一个歌手自我表现的媒介。（在歌手表演自己创作的歌曲时，甚至

---

① 《浪子的历程》（*The Rake's Progress*），斯特拉文斯基作曲，带尾声的三幕歌剧，作于1947—1951年。

也可能发生这种错位——中心被放在即时的表演上。我并非暗示这
种实践有道德上或是审美上的对错之分。我仅仅坚持认为，人们在
那种情况下听到的——正如许多炫技家们表演的“严肃”音乐——已 63
经不是被表演的作品，而是表演本身。）

独立的器乐伴奏是一个媒介，通过这个媒介，音乐人格得以直接发言，而不受声乐因素的影响。出于同样的原因，它的成功表演可以制造出一种印象：它的音乐更多是“通过”(through)伴奏者展现，而不是“由”(by)伴奏者来创作或思考的。因为，与歌唱者不同，伴奏者并没有扮演一个“真实”人格的角色；他在象征性地传递着一个虚拟人格的存在。因此他绝不应该像歌手所能、所必须的那样维护他自己的个性。（尽管正是通过他个人的生命力，虚拟人格才得以苏醒。）如果他是成功的，便能制造出一种自发式的效果，这种效果似乎不是存在于他自己的活动之中，而是存在于音乐本身之中的。这时，音乐看上去便有了它自己的生命，也就是说——通过它自身作曲，或思考。

在歌剧中，以及在其他结合了人声与充分发展的管弦乐伴奏的
音乐形式中，指挥的存在又增添了另一层复杂性。即他成了隐性人
格的代理者——或者应该说，因为他也受到表演者其人与投射性人
格间张力的支配。（这种张力有时会因为他自己的个性而解决。）然
而理想地看来，人格代表着一个统一结构的要求，在他手中转化成了
具体的命令。歌手必须服从；然而，不论是他们，还是他们所饰演的
戏剧人物，看起来都不能放弃他们的自由。（适用于乐器演奏者的类
似规则，将会与纯管弦乐联系起来讨论。）最满意的解决方式是，歌手
不放弃他们的自由，而是自由地做到指挥的要求，如此便能提供戏剧
人物与控制戏剧人物的音乐人格之间关系的可听、可看的象征符号。
（歌手的态度可与另一种人的态度相比拟，即努力自主去实践上帝的 64
意愿的信徒。）或许也正是指挥在乐池中的位置让我们在大多数时候
很容易忽略他的存在，忘记正是他在控制着节拍。他越是可见，戏剧
人物们的独立性就越少，我们也就越发不能跟随戏剧错觉。我猜想，

这就是为什么大多数音乐会版本的歌剧都无法令人满意的原因。

在音乐会舞台上，戏剧错觉常常遭到另一个方面的攻击。如果一位艺术歌曲歌手正饰演着某个歌曲的首要经验者，如果一位伴奏者正试着营造出自发性的效果，那么我们怎么能够容忍（正如我们常常必须容忍的一样）他们在表演中使用乐谱呢？在这种情况下，戏剧错觉岂不定会丧失殆尽？非常古怪的是，戏剧错觉却并没有丧失，甚至在明显更加困难的场合下也没有。在戏剧台本的"朗读"中，戏剧人物们公开看着剧本朗读，这常常很有效果；在清唱剧中，没有布景或表演，但戏剧上很有说服力。在一定程度上来讲，这样的成功是缘于对惯例的熟悉：我们接受这些表演的方式，而在某种意义上我们忽略了这些方式。乐谱（或乐谱的声部）的现实在场不断地向表演者与听众提醒着完整音乐人格的操控。从这个角度来看，可见的乐谱就像指挥。使用乐谱会威胁到自发性的错觉，但与此同时，它也限制了过分的自由，以免使一部作品成为表演者自我表现或是炫技的工具。当我们参加戏剧朗读时，我们更感兴趣的很可能是整部作品的构架、作者所传达的信息，而非特别的人物表演。同样，在音乐会歌剧中，如果有高度个性化的戏剧人物表演，这些表演似乎就比不上清唱剧
65 （或清唱剧式的歌剧）的表演，后者所强调的是叙述的连贯性和抽象的音乐结构。在这些情况中，比起维护囊括一切的人格的首要位置，个体自由的创构便不那么重要了。

在独唱歌曲的表演中，钢琴伴奏看谱而歌手背谱演唱是比较常见的方式。除了因为这样做在实践中更方便，这种方式也可以使两种不同的角色得到视觉上的强调：歌手的实在歌唱人格，与伴奏者的虚拟器乐人格。其实，那些知道器乐表演通常具有象征性的人，不会因为演奏者使用乐谱而受打扰。如果它们阻碍了自发性，那么受损的也只是演奏者个人的自发性，而不是音乐固有的自发性。这两种自发性常常产生冲突，很幸运的是，有时候乐谱的存在还能提醒演奏者，让他们意识到自己首先应当忠于什么。

歌唱与演奏时看谱并不一定毁掉戏剧错觉，那么在那些艺术表

现不需要高度个人特征的演出中，比如合唱中，便更是如此。在这里，除了提供方便之外，乐谱还能够很好地提醒合唱队中的每个成员对自己声乐部分的职责，以及这些部分与合唱整体之间的关系。每个合唱队员的自由都被严格限制，乐谱（在这里也像指挥一样）则是这个界限可见的象征。

同时，合唱队还有需要扮演的戏剧角色，因此合唱队中的每个成员也有需要扮演的戏剧角色。然而，队中的每个成员不应被看成一个独立的人格（也就是说，一个首要经验者，或一个戏剧人物），而应被看成是一个（可以被称为）复合人格（multiple persona）中的一员。 66
在这个复合人格中，每个单独的成员都放弃了自身的个体性，成为了这个共同集体的一部分。在和谐的歌唱（例如素歌的演唱）中，合唱队整体构建出一个复合人格，象征着一群礼拜者。在带有简单声部的合唱中，情形或许也是如此，在其中，每个声部都可以被看成是一个人格的组成部分。但是，在更加复杂的多声部配乐中，合唱被分为两个，或更多个复合人格，这些复合人格常常进行戏剧性的对话，或者甚至是互相冲突。

关于这一点，人们怎样聆听多重文本，甚至有时候是多种语言的哥特式经文歌，这很难理解。这里的多个人格在语词和音乐上都不相同，互相之间也绝不会产生戏剧冲突。它们绝不互相牵连，实际上，如果要从戏剧的角度来讲，我们得说它们对彼此的存在毫不知情。

或许这些经文歌的演出很少是为了听众，它们最初被创作就是为了那些老练的歌手和演奏者们的乐趣。又或许有这样一群听众，他们可以根据对语言、文本和音乐素材的熟悉程度，用多种方式聆听作品。然而，人们总是想要获得对这些作品的完整印象，因此，保罗・亨利・朗的解决方式可能是最好的：

> （哥特经文歌）需要听者对聆听音乐有新的方式和新的概念，因为……（它）并没有在聆听者与演唱者之间建立起一种亲

> 密的关系。听者要跟随三个展现不同情绪的独立的声部……听者……必须进行选择，选择一个声部并跟随这个声部，然后变成复调网络中的一部分。①

67 朗似乎在暗示，那样的经文歌实际上并不是一部作品，而是三部作品，这取决于听众要跟从哪一个声部。不管听众跟从的是哪一个声部，其他两个声部都会成为伴奏。（在某些例子中，男高音声部可能只是纯粹的器乐，于是实际上听得到的带有文本的声部便只有两个。但是男高音声部仍能够带有一些与它原有歌词的联系，那些熟悉原词的人，大概可以在心里默默地念出它们。）

如果听众按照朗的说法来聆听这样的作品，那么其中作曲家的人格声音又在何方呢？或许答案应该是这样的，作曲家的人格声音在这里并没有以我们惯常的方式被**听到**，它只能从单独的音乐线条之间，以及与之相配的文本之间的关系中被重建起来，而不是从作品整体的进行中推论而来。例如，对这些关系进行检视或许能够揭示作曲家选择那些材料的意图——虔诚的，或是反讽的。有人也许会抱怨，聆听这种音乐需要纯粹理性的方法，而音乐基本上是一种感性的经验，然而类似的批评也被用到了哥特艺术的其他方面。②

声部之间的缔合肯定或暗示着文本的多重性，在哥特经文歌之后很长时间里，这一多重性都在文艺复兴的定旋律、释义（paraphrase）、戏仿（parody）等等手法中得以延续。在使用这些手法时，原材料几乎都是被当成一个抽象的音乐动机，并不考虑到原来的文本；通过这种手法，作曲家的人格声音足以被清晰地传递。在很多情况下，作曲家自己可能就是那样看待原材料的，或者我们是否要假设：每一个使用《武装的人》（*L'homme armé*）的作曲家都把它

---

① 保罗·亨利·朗(Paul Henry Lang)，《西方文明中的音乐》(*Music in Western Civilization*, New York: Norton, 1941)，第147页。——原注

② 例如威利·塞弗(Wylie Sypher)的《文艺复兴风格的四个阶段》(*Four Stages of Renaissance Style*, Garden City: Doubleday, 1956)，第36—55页。——原注

的歌词装在脑海里呢？但在其他时候，与音乐材料相联系的歌词对外在的文本或是作品与表演的环境进行评论——若斯坎的“La Sol Fa Re Mi”①就是此种情况。这种类型的内容又一次只能通过音乐之外的分析才能显露。 68

以上的所有例子都不能与戏剧性多声织体（polytextuality）相混淆，后者之中的每个声部都代表了一个戏剧的角色。因此，尽管巴赫在《马太福音受难曲》的第一首合唱中使用了定旋律的老手法，却让戏剧性概念在其中得以鲜活地实现。两个主要合唱队《来了，他的女儿》（*Kommt, ihr Töchter*）塑造了耶路撒冷妇女的形象，附加的女高音（众赞歌）、虔诚基督徒们的冥想组成了耶稣在十字架上受刑的神秘幻象。正因为它旋律与唱词的独特，使得这支合唱存在于一个与其他角色的表演不一样的层面，其他角色参与了被叙述的事件。某次我曾听到这部作品的演出，那次演出带有明显的历史正当性（historical justification），演出中众赞歌的部分没有使用人声，而是由管风琴来演奏。不管怎样，大概这条曲调对于巴赫的听众来说太过熟悉，单单听到它便能想起歌词来。在主要合唱歌词的重复部分中，巴赫小心翼翼地引入这条旋律的每一个乐句（它的显性或隐性文本）。专心的聆听者可以在众赞歌中每一个新的线条出现时将注意力转向它的意义，这样便可以在表演的当下理解显性和隐性两种文本，而不需要依靠在演出之后再在心里重构。最后，音乐结构对动作的两个层次之间的关系作出了令人信服的阐释。刚一开始，预示的似乎是双重赋格呈示部与对话的插段之间的交替，而音乐不久便显出了是一个庞大的众赞歌配曲：众赞歌召唤出了音乐的整体结构，正如它所象征的崇拜者们通过他们的想象构想出圣经的场景。

必须承认的是，在很多例子中，作曲家显然并没有屈从于戏剧合适性的需求。比如某些作品中，独唱者可以代表众人，而合唱则可以代表一个人。有时候甚至这样的做法也可能具有戏剧性的旨意，比 69

① La Sol Fa Re Mi：四声部弥撒。

如在《摩西与亚伦》(*Moses und Aron*)①中,勋伯格将象征上帝的超人格(superpersonality)的声音以独唱与合唱、歌唱与诵唱的复杂结合体来表现(再比如在《洪水》(*The Flood*)②中,斯特拉文斯基将上帝的声音指派给两位男低音独唱者。但在许茨的《复活》(*Auferstehung*)中,作曲家不仅将耶稣(他或许可以因此不同于芸芸众生),还将抹大拉的玛丽亚的声音设置成二重唱,此时他想达到怎样的戏剧性旨意呢?

如果我们考虑到祷文和其他宗教文本的性质,便有了一个可能说得通的答案。因为目前在我们的理解和认识中,这些文本已被普遍接受,我们便不会期望有人通过念或唱这些文本来呈现出一个戏剧的角色。如果他的确表现了一个角色,那么这个角色便是仪式性的,如同神父成了仪式的主持者。在我们的想象中,这些已被普遍接受的文本对于歌手来说,并不是即席"创作"的新词,而是朗诵或背诵的传统的旧词。

如果仪式是完整的,我们也认为音乐同样是传统的。这就将我们带回到功能性歌曲,功能性歌曲可以被简明扼要地定义为完全的仪式歌曲,它的歌词和音乐都是"给定的"——即,由某个宗教或非宗教仪式所决定。这样看来,《生日快乐歌》和格里高利圣咏便是同样"仪式性而神圣的"③,具有同等的功能性。只有当我们将格里高利圣咏当作音乐来听,而不仅仅将其看作礼拜仪式的一部分时,它的审美价值才变得重要起来。此时,即使我们仍假设文本是仪式事先指定的,我们还是将音乐看成是一个歌唱人格的(潜意识)表达。但这个人格会被看成是在"重复"或"朗读"这些文本,而不是通过这些文本获得生命。

70 对于任何以祷文或其他宗教文本为歌词而创作的音乐来说,这

① 《摩西与亚伦》(*Moses und Aron*),勋伯格作曲的三幕歌剧,由作者自撰脚本,作于1930—1932年。

② 《洪水》(*The Flood*):斯特拉文斯基作曲的音乐戏剧(music play),作于1961—1962年。

③ "Sacred"一词在英文中既有"宗教的、神圣的"等意,也有"专门用于某种目的"的意思。

种聆听格里高利圣咏的方式都是从审美角度理解它们的一种模式，这种模式与将它们接受为仪式音乐的方式刚好相反。我们聆听音乐的时候会认为它是具有表现力的，也因此体现了一个首要经验者的潜意识态度，但这个首要经验者只是一个虔诚的圣经朗诵者、一个崇拜者，或是一个主持仪式的神父。因此我们在聆听若斯坎[1]的《押沙龙，我的儿》(*Absalon, fili mi*)[2]时，可以不将其看作是在戏剧性地表现大卫的绝望，而是一个或一群读者对《圣经》故事的反应。因此，这个复合人格的合唱配乐虽然在戏剧上来讲并不合理，却并没有不可理喻。同样，许茨作品中用二重唱演唱的抹大拉的玛丽亚和基督或许反映出了虔诚的朗读者的看法，他们以特别的视角看待这两个人物，因此也对他们的歌词予以特别注意——象征为以相对更加精巧的音乐来配曲。这种音乐形态——从音乐语境出发，却不完全实现为真实的戏剧人物——可以被看作一种准戏剧：歌唱人格将它们想象得如此生动鲜明，以至于他们有了自己的生命。后来的一些安魂曲，比如柏辽兹和威尔第的版本，其中有许多乐章都最好以这种方式来看待。然而，想要确定这种"朗诵"在何处结束，真正的戏剧在何处开始，既不容易，也不必要。威尔第《拯救我们》(*Libera me*)[3]中女高音独唱所表现的，是一个多愁善感的信徒想象中的形象，还是濒死灵魂的悲苦呼唤呢？祷告文在威尔第手中是否变成了又一部歌剧脚本呢？一开始，真相或许是——威尔第无法抑制地将仪式变成了戏剧。首要经验者大概只是朗诵或背诵、或沉思着安魂弥撒开始，但后来却屈服于他(她)自己想象的力量(由威尔第压倒般的音乐象征表现出来)，成为了即将面对审判的灵魂的角色。威尔第常常因为这部作品中所表现出来的戏剧性而受到批评，因为他搞混了礼拜仪式与歌剧。但是，就算承认这两种风格之间的差别，与若斯坎作品中富 71
有强烈感情的大卫的哀叹相比，或者与巴赫对《马太福音受难曲》的

---

① 若斯坎·德普雷(Josquin Desprès，约1440—1521)，佛兰德作曲家的代表人物。

② 四声部经文歌。

③ 威尔第《安魂曲》中的一段，合唱。

戏剧化处理相比，威尔第所做的一切也并没有什么差别。因为可以认为若斯坎的“押沙龙”再现了一群朗诵者，其中的每个人不仅都充满感情地重复着大卫的歌词，还进一步在想象中将他们自己与这个《圣经》中的形象划上等号。而巴赫一方面通过众赞歌，一方面通过咏叹调，暗示着这个虔诚朗诵者的持续在场——既作为会众（在众赞歌中）中的一员，又作为一个单独个体（在咏叹调中），通过朗诵者鲜活的想象，《圣经》中的场景在他眼前成为现实。

不仅是这里，在康塔塔中也是一样，巴赫对众赞歌的使用在音乐上象征了仪式与戏剧的混合，这种混合成为了他最强有力的构思概念的支撑。就像某部文艺复兴经文歌或弥撒中的格里高利圣咏定旋律一样，众赞歌的旋律及文本象征着仪式的成分，因为它的歌词与音乐都是传统的。但是正如对文艺复兴的定旋律进行精心的复调配曲一样，巴赫的配曲也是原创性的。在这两种音乐中，复合性的首要经验者便是一个信徒的实体，这个信徒在接受传统形式（众赞歌或定旋律）的同时，也在考虑着它、评论着它、修改着它。巴赫精心的和声编配，以及常常是音乐中有机组成部分的独立器乐声部，都可以被看作与他的复合首要经验者潜意识中的态度相联系。因此当众赞歌出现在一部康塔塔中时，它只是模拟的赞美诗，而不是真正的赞美诗，它作为一部作品的一个元素/乐章而存在，此作品虽然是教堂仪式的有机组成部分，所达到的效果却相当于音乐/戏剧艺术作品。与此同时，它的仪式根源并没有被遗忘——至少那些参与演唱众赞歌旋律的会众成员们并没有遗忘。倘若他们十分谨慎，没有歪曲某部特定
72 康塔塔中特有的编配，那他们便没有剥夺众赞歌中新的艺术价值，还为众赞歌模拟的功能性又加上了一个真正的功能性维度，因为他们正是合唱队所代表着的实在的信徒们。因此众赞歌起着两种作用：一方面是康塔塔中让会众聆听的艺术动机，一方面是让会众演唱的仪式性的赞美诗。（在柏辽兹的《感恩赞》（*Te Deum*）[①]中，除了双重

---

① 合唱作品，作于1849年。

合唱队,还加入了第三队合唱,柏辽兹对此的解释十分有趣:这第三队合唱"所代表的人们,一次次将他们的声音加入宗教音乐的伟大庆典之中。"①巴赫的众赞歌同样如此。)

有一种歌曲形式,这种形式中的杰作常常因为既有高度的表现性,又有高度的戏剧性而得到赞扬,不仅仅是在歌词的配曲上,在和声技术上也是如此,而这些杰作在同时也展示了它们的歌词意义与表演方式之间不可否认的差异。因为对于文艺复兴牧歌来说,多声部的配曲常常好像是曲解了文本的个人性甚至私密性的特点。我们可以接受莫利(Morley)②那狂欢般的《我们歌唱,我们赞美》(*Sing we and Chaunt it*)③中的复合人格,但是蒙特威尔第的《阿里安娜的哀歌》(*Arianna's Lament*)④的复调版本呢?更不用说大量丰富的爱情抒情诗(不论是英语还是意大利语)的音乐作品。要解决这个问题,有好几个可能的途径,这些途径之间互相也并不排斥。由于音乐作品的复杂性和多样性,所以并不是所有这些途径都可以运用到每个例子上的。而且,尽管无法证明这些途径都同样适用,它们却都有一个优点——避免以纯粹的传统惯例为托词的对异常做法的解释。

首先,复调配曲并不一定暗示由多个歌手进行演出。许多牧歌都可以很好地由一个独唱歌手与乐器伴奏来实现,而事实也可能常 73
常的确如此。(在更复杂的复调配曲中,选择哪一个旋律线条成为声乐线条,就几乎是无所谓的事情。)我提到此种可能性,并非说它就是表演的理想方法,而是认为牧歌可以被这样理解。正因为音乐材料与织体的统一性,任何一个声部便都可以代表首要经验者。因此在无伴奏(a cappella)的表演中,如果愿意,每个歌手都可以如此设想自己,而将自己的同伴设想为对自己精神状态投射的饰演。(而他的

① 大卫·凯尔恩(David Cairn)翻译,《柏辽兹回忆录》(*The Memoirs of Hector Berlioz*, London: Gollancz, 1969),第479页。——原注

② 莫利(Thomas Morley, 1557—1602),英国作曲家。

③ 英语经文歌。

④ 音乐悲剧(Tragedia in Musica),1608年首演于曼图亚。

其他同伴在饰演着自己心智的投射。）聆听者也可以选择他自己的首要经验者，大概就是那个在所有声部中最明显地引导着整个音乐的声部。

还有另一种更深奥的方法来解析牧歌，这种方法保留了单一歌唱人格的概念，但却牺牲了个体戏剧人物。此时，歌唱人格是一个抽象概念，是一个从音乐结构自身，而不是从那些促成音乐结构的声部中推演而出的构想。歌唱人格不仅仅与隐性音乐人格相一致，从本质上来讲，它就等同于隐性音乐人格。在这个高于一切的音乐人格的运作过程中，歌手们不是在“创作”他们的部分，而是在表演，几乎就像乐器一样，而音乐人格为他们赋予生命，引导着他们的思想。与复合人格的组成部分不同，这些歌手个体都没有现实的戏剧意义。他们凝合成一个单个的抽象歌唱人格，此人格可能被更精确地描述为代表整个诗歌，而不是代表诗歌的人格。考虑到许多被使用的诗歌文本具有高度人工化特点，其中诗性人格通常仅仅像个借口——为了一个悖论的断定，或一个隐喻的加工，牧歌的这种诠释因而可能常常是适当的。

然而，对牧歌更普遍的满意理解基于这样一个主张——不管在
74 文本意义与指定的表演方法之间是否存在着严重的戏剧差别，人们至少会把歌词看成是预先创作的。我们已经在仪式作品中看到了这种原则，在那里，歌手被视作是在背诵被普遍接受的文本。（现在它被运用到非传统的诗歌中。）由牧歌歌手所塑造的人格并没有“创作”歌词——并不是通过歌词获得生命，而是在“读”着这些歌词。对于全体表演者来说，就像对于听众来说一样（如果有听众的话），诗歌只是歌手读给他们自己或别人听的文学作品。通过音乐，他们吸收诗歌，增加诗歌的风味，评论、夸张诗歌，与诗歌游戏。于是一个戏剧的场景产生了，但这个场景是高度人工化的，它在文本之外环绕着文本，而不是在文本之中：歌手饰演着朗诵诗歌的人。

就像在“押沙龙”中一样，在此还可以作进一步分析。一位敏感的朗诵者在读诗的时候不仅会诠释、评论诗歌，还会富有想象力

地假设出诗歌中的首要经验者。正因如此,牧歌表演队伍中的每个成员才可以被看作是塑造了这样的朗诵者。因此这里便有了双层的饰演,每个歌手所扮演的,都是将自己想象成首要经验者的朗诵者。

比较一下蒙特威尔第两个版本的《阿里安娜的哀歌》。在独唱版本中,首要经验者就是阿里安娜自己,直接针对她自己的戏剧情境做出反应。在牧歌版本中,全体表演者没有任何一个成员可以被直接看作阿里安娜,但在这些成员们朗读、讨论文本时,他们都在共同感应着阿里安娜的情感。他们讨论的材料甚至可能还包括了原来的独唱:他们试着通过扩张半音化因素来加强它的表现力。这样做的时候,他们每一个人都可能在想象中成为了阿里安娜,在各自的头脑中重新体验着她的经历。这些有着多种层次的活动产生了微妙而复杂的表现内容,这些表现内容正好与复调的复杂性相平行。所以,尽管牧歌如此不可否认地有效果,我们才不难理解为什 75
么单音歌曲作家将他们自己看成倾向于更加自然、现实的音乐/戏剧表现形式。

将表演作为朗诵诗歌而不是直接假设一个戏剧的角色的概念,偶尔也可以应用于独唱的艺术歌曲,特别是当歌曲编配简单到可以自弹自唱。因此贝多芬《六首灵歌》(*Sechs geistliche Lieder*)①作品48的首要经验者可以被看成是在朗诵或背诵着祷词,甚至在唱着赞美诗。在作品48中除了最后一首之外,其他的声乐线条都是简洁而朴实的。钢琴的部分显得并不独立,其功能仅仅是对声乐部分进行重叠,并作为声乐旋律的和声。这些从基本上来讲都是"简单"歌曲,它们很可能是为了个人的祷告而创作的。

当然,牧歌从本质上来说是无伴奏的。使用乐器时,它们只是重叠或取代了声乐的声部。就像在简单歌曲中一样,这里也没有独立的器乐人格。不同的是,在"后文艺复兴"(Post-Renaissance)时期的

---

① 声乐套曲,作于1801—1802年。

合唱音乐中，为声乐声部常常事先谱写的器乐声部也许会具有它们自己的角色。确实，这些器乐声部就像管风琴或有时用来支撑无伴奏表演的钢琴重叠声部一样，作为实用性声部（utility parts）有时候也可以被去掉。（有一个明确无误的例子，在马勒第二交响曲的末乐章中，作曲家使用了长号和弦乐来支撑合唱的进入，他认为这只是在“必须的时候才使用，以防合唱在进入时找不着调”。）但是，由于它们的音色以及在管弦乐队中的位置，这样的声部常常让它们所重叠的线条更加明了，或是使它们加诸于充分发展的管弦乐织体上的线条（体现了它自己的虚拟人格）更清晰。在竞奏性的（concerted）声乐/管弦乐作品中，就像在独唱歌曲中一样，隐性音乐人格在两个层面上说话：间接地通过歌唱人格，以及直接地通过器乐人格。人声与器乐之间的音乐的、戏剧的以及心理上的关系与带伴奏的独唱歌曲中
76 相似。

情况并不总是明晰的。有时候很难确定管弦乐的独立程度究竟如何，这里有一些有趣的关于分界的例子。在莫扎特的《圣体颂》（*Ave verum corpus*）[1]中，弦乐和管风琴本来是对声乐声部进行重叠，然而它们却比声乐声部更加积极，在它们的声部中有引子、间奏和尾声，偶尔还会有对它们旋律线条的精心装饰。这里我们面对的是独唱歌曲的“简单”伴奏的同类，此时它所伴奏的是一个复合人格。这样的伴奏没有足够独立以体现它自己的人格，因此可以被看作是合唱的扩张。可以证明这种解释的是，这首赞美诗常常以无伴奏的形式演唱。在清唱的形式中这部作品仍然有意义，它听起来仍是同一部作品，尽管在规格上有所缩小，并且不那么完整。

人们也可以将《圣体颂》当作器乐作品来演奏，只要省略声乐声部就可以了。但我们很自然会认定声乐人格的首要性，因而我们不会接受声乐人格缺席的表演是完全具有本真性的。即使器乐版本的每一个音符都由莫扎特而作，即使它比纯声乐版本更接近完整，我们

---

① 经文歌，作于1791年。

还是会将它看成是改编的版本——由某个想要压制声乐声部的改编者改编。按照习惯我们会将作者和改编者的名字用连字符连接起来,因此我们将改编版本看作是混血的,而不是原作曲家人格声音的单独表达。这两者的关系可以与翻译的关系相比照:翻译同样提供一些可能性的范围,它们也同样地不可靠。

在忠于原作的改编中,比如勃拉姆斯改编的巴赫恰空的左手钢琴版本,改编者的人格声音都屈从于作曲家的人格声音。当然了,在
仅仅为了练习而作的改编版本中(比如交响曲的四手联弹钢琴版 77
本),改编者的人格声音可以忽略不计;表演者与听众(如果有听众的话)会尽力从这改编版本中推测出原始版本的模样。(严格地讲,每一次我们在钢琴上弹奏一个羽管键琴作品的时候,我们都是在弹奏一个这样的改编版本!)另一个极端的例子,是布索尼[1]根据同一首恰空完全重新创作的作品,在这首作品中,布索尼通过巴赫发言,而不是巴赫通过布索尼发言。在这两个极端,以及这两个极端的中间区域,所展现出的是变奏的各种程度,比如李斯特那数不清的改编曲、自由改写曲,以及幻想曲。在他的这些作品中,有的忠实地传达了原作曲家的信息,而在有的作品中听众首先听到的却是李斯特自己的人格声音,还有一些作品体现出了清晰的混血人格。

莫扎特合唱的器乐表演版本,可以作为我们现在所关注的改编曲特殊类型的例证,因为通过原声乐版本的器乐改编而出现的一些特定问题,阐明了一些声乐与器乐音乐之间的基本差别。要怎样来聆听这种改编自声乐的器乐版本呢?

让我们以一种迂回的方式来处理这个问题。假设我们正在听一首熟悉的歌曲,却无法辨认出歌词。也许此时这首歌只不过是被唱出声音,却口齿不清,或者也许它被翻译成了另一种陌生的语言。尽管我们听不到我们所知道的歌词,我们还是可以在脑海中跟随它们,在听到歌曲的时候回想歌词。但是,现在假设我们对听到的歌曲并

---

① 布索尼(Ferruccio Busoni，1866—1924),意大利作曲家,指挥家,钢琴家。

不熟悉，那么我们就完全无法跟随歌词了。然而歌手的存在仍然不得不让我们意识到歌唱人格的存在，即使在这种情况下，这个歌唱人格还是一直无法与我们进行语词上的沟通。实际上，这个人格可能就是不用语词来沟通的，也许这首歌的歌词就是无意义的音节，或者纯粹的发声（比如德彪西的《海妖》（*Sirènes*）①）。但无论如何，在上述情况下，歌唱的声音都以人的特性被赋予旋律线条。不像在听到
78 没有歌词的器乐曲时，这时我们会禁不住将这些没有歌词的发声者解释为一个首要经验者，他有意选择了不用语词进行沟通的方式。毫无疑问，基于一个被默许的假设——即，尽管他的思想没有通过语词进行表达，却可以使用语词来表达（而且在任何时候都可能）——我们将他的歌曲归结为具有语词的内涵。

如果我们愿意，我们就总是能够以基本相同的方式聆听改编的版本。如果是熟悉的歌曲，我们就应该清楚它的旋律，所以我们便能在脑海中跟随歌词，由此重现出一个想象中的歌唱人格。有时候我们就以这种方式来聆听固定旋律的器乐实现，或是从原本的声乐作品改编而来的严格的器乐作品——比如众赞歌/前奏曲。如果不是熟悉的歌曲，或者如果我们不记得它的歌词，我们仍然可以想象旋律代表着一个首要经验者，这个首要经验者就像先前我们所说的发声者一样，选择了不用语词进行沟通的方式。如果旋律被指派给一件独奏乐器，而这件乐器又能够保持旋律线条的歌唱性格，这种想象就特别容易做到了。其实，我们在提到旋律线条（lines）时，将它们称为“声部”（voices），这便能说明上述这些想法在影响着我们对所有旋律的感知，其中还包括那些原本就是器乐的旋律线条。

与此同时，人声的缺席对作品的内容有着决定性的改变。只有我们有意做出努力，才能为旋律补足歌词。只有我们的想象才能将器乐旋律线条变成歌唱的声音，而这声音则希望将歌唱保持为没有歌词的状态。如果我们愿意让歌词消失，如果我们能够忘记歌唱的

---

① 《海妖》，德彪西为管弦乐所写的交响三部曲《夜曲》（*Nocturnes*）中的最后一个乐章。

声音,我们便能以一种不同的方式来聆听,而我们听到的也将有所不同。我们这里所概述的实验大概很难实施,但相反的方法却常常成为可能。我们大多数人都很熟悉李斯特的《彼特拉克十四行诗》(*Sonnets of Petrarch*),并将它作为钢琴作品来看待,之后我们才会意识到他们原来实际上是歌曲——更别提他那耳熟能详的《爱之梦第三首》(*Liebestraum* No. 3)。当我们将某个改编曲当作纯粹的器乐作品来聆听时,歌唱人格所剩下的就只有旋律了。当然,它的主要 79
角色仍可以被辨识,但那时它已经失去了它独特的地位,失去了曾经作为一个"人声"的身份,而任何器乐线条都可以声称自己具有这样的地位。更甚者,原来的声乐旋律,一旦与人声和歌词相分离,就不再属于一个首要经验者的潜意识:此处已没有首要经验者!这一线条已变成了——我将在器乐音乐的讨论中将其称为一个"虚拟行为者"(virtual agent)。现在它是器乐人格一个组成部分,是将该中介与所有其他器乐声部联合起来的潜意识,这个潜意识在语词上是不确定的(verbally unspecified)。歌曲此时已经变成了一首音诗,通过抽象的音乐手段来达到它的效果。

根据这一观点,人声在所有的乐器中占有着特别的地位。作为人类,我们将人声当作属于我们自己当中的一员,我们也会对它投以特别的注意。尽管小提琴或单簧管具有歌唱的力量,它们仍可以被其他乐器所支配、遮盖或代替。要用这种方式对待人声也是可能的,但最后听起来总像是用错了地方。因为人声一旦出现,就一定会被听到,一旦被听到,就一定会被认出来。这里,不妨对比一下巴洛克协奏曲与咏叹调,两者在结构设计上相似。比如,小提琴协奏曲中的独奏从管弦乐队中浮现出来,与管弦乐队相混合,然后又消失在管弦乐队中。它的首要性并不连贯,它的领导地位常遭到质疑。在咏叹调中,人声总是被清晰地划分出来。人们总是能够确切知道人声什么时候进入,什么时候停止。当人声开始歌唱,它便很明显处于至高的位置。只有人声能够体现一个首要经验者或戏剧人物,决定这一点的,是它至高的天性,而不是它进行语词层面表达

的能力。因为正如我们所见，一旦有了人声，有没有歌词便不那么必要了。

有一部作品能很好地支持以上观点，尽管这作品看起来对于以
80 上所阐述的某些原理似乎是个例外，这部作品就是弥尔顿·巴比特
的《夜莺》[①]。戏剧场景需要女高音的音乐从周遭的电子环境下获取外形，逐渐将她的声音转变为口齿清楚的语言，就像她所要塑造的首要经验者一样，转变成一只夜莺，发现她新的声音。这是它在发现自我的过程中的人声，但是一旦成功，毫无疑问它便占据了至高的位置。就我所知，这部作品是唯一一个似乎创造了自己首要经验者的例子，这首要经验者反过来创造了她自己的歌。这个例子同样恰当地象征出了歌唱人格与音乐人格之间的关系——后者包裹住并包含了前者——在首要经验者的人格声音与作曲家的人格声音之间。

---

① 《夜莺》(*Philomel*)，为女高音、录制的女高音歌声和电子合成器而作，作于 1964 年。作者弥尔顿·巴比特(Milton Babbitt, 1916—　)，美国作曲家、数学家。

第五章　来自柏辽兹的训导 81

那些用来解释带伴奏歌曲的戏剧性结构概念，在何种程度上能够更宽泛地包容纯器乐音乐呢？在前面的讨论中，将囊括一切的音乐人格划分成歌唱人格和器乐人格非常有用，但如果没有歌唱人格呢？我们是不是必须满足于认为音乐人格是完全虚拟的（即器乐性的）？或者，我们能否对虚拟人格进行进一步的细分？认为每种乐器都在扮演着准戏剧化的角色，这有没有启发意义呢？比如，一架钢琴可以代表一首独奏奏鸣曲的**人格**（persona），一首协奏曲的**首要经验者**（protagonist），或是一个参与三重奏的**戏剧人物**（character）——前提是这些器乐人格必须被当作是虚拟性的，其概念从更真切的人声人格概念通过类比衍生而来。

至少，作曲家似乎很相信此类事情。据我所知，柏辽兹从未阐述过关于配器的戏剧性总体理论，但是他关于这一课题的论著几乎在每一页都证明了，他坚信每样乐器都有能力、有职责让指派给它们的乐思（musical ideas）获得生命，并赋予其个性。

这里有一些他为木管乐器所写的手稿中的节选：

> 如果不让英国管来演奏（《幻想交响曲》第三乐章末尾）这条
> 孤独的旋律，那么它在听者心中所唤起的被抛弃、遗忘乃至哀悼 82

> 般孤立无援的情绪，便只剩下四分之一不到了。①
>
> （单簧管的）低音区（特别是在保持音中）非常适合**冷冷的、胁迫般的**效果，以及那种**静态的狂怒的**暗色语调。这一发现要归功于韦伯的天才。②
>
> （长笛的中音区和高音区）可以用在多种旋律和语调上，但却无法表现出双簧管所能表现的纯真的欢乐，或是单簧管所能表现的高贵的温柔。③

柏辽兹对乐器的表现特性（character）的关注非常有趣，不足为奇的是，这会将他导向将乐器**作为**戏剧人物（character）的观点——而情况恰恰如此。例如，以下是他非说不可的单簧管中音区的用法：

> 它发出的是英雄式爱情的人格声音（voice）；在辉煌的军队交响曲中，如果铜管乐器的合奏可以让我们想到身穿闪亮盔甲的战士们列队前进，走向荣誉或死亡，那么大量单簧管的合奏在同样的语境中则似乎可以代表战士们的爱人：他们可爱的妻子们，他们那目光自豪、深怀情感的爱人们，她们被军队的声音所激荡，她们在战役中歌唱，她们为胜利者加冕，或与战败者共赴黄泉。④

现在，我们会嘲笑这种对乐器的拟人化，说这是典型的过于直白的浪漫主义。因此，当发现斯特拉文斯基也采纳了基本相同的观点时，我们也许会十分吃惊，而且，在一本书中，他宣称"从音乐的天性

① 海克特·柏辽兹，《现代乐器与管弦乐队总论》（*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris: Schonenberger, 1843），第124页。——原注

② 同上，第137页。——原注

③ 同上，第154页。但继续读此文就能发现柏辽兹认为何处才是长笛真正的表现力之所在，正如他所举的例子——格鲁克《奥菲欧》中的著名旋律。——原注

④ 同上，第138页。——原注

上来讲，它根本不具有任何能力去**表现**任何东西。”[1]但就在同一本 83
书中，在描述一首已经遗失的为了纪念里姆斯基—科萨科夫而写的《葬礼圣咏》(*Chant Funèbre*)时，他说道：

> 喃喃的颤音模仿着合唱队中的男低音颤音，在这深深的背景之上，乐队中所有的独奏乐器依次列队经过大师的坟墓，好似放下花环般地奏出它们的旋律。”[2]

而且，这并不是他唯一的此类描写。

在《幻想交响曲》和《哈罗尔德在意大利》中，我们可以观察到柏辽兹这些戏剧性手法的实践结果。尽管它们都有标题内容提纲(programs)——在前者中体现为清晰的表述，在后者中则是含蓄的暗示，但它们所显露的技巧在绝对音乐(absolute music)中也有着有趣的应用。的确，就因为它们像改编曲一样，有着“无声的”语词成分，他们或许能够帮助我们将讨论从声乐音乐转向器乐音乐。那么，在我们转而讨论明确的配器问题之前，让我们简单地看看柏辽兹对这些“无声”语词的态度吧。

柏辽兹写过的唯一一个清楚的标题内容提纲，便是《幻想交响曲》的提纲。这个提纲有两个截然不同的版本。[3] 在较早的版本中，前三个乐章展现了“一个艺术家一生中的各种境况”，后两个乐章所表现的，则是过量吸食鸦片而产生的梦境。在后一个版本中，则是整个交响曲都处于梦境之中。这一变更强调出一个事实——即使是在前一个版本中，柏辽兹也无意对场景和事件进行描述，他所要描述的，是首

---

① 伊戈尔·斯特拉文斯基，《斯特拉文斯基自传》(*Stravinsky: An Autobiography*, New York: Simon and Schuster, 1936)，第 83 页。——原注

② 同上，第 37 页。——原注

③ 关于两个版本的文本，以及两者间对比的讨论，见《诺顿评注性总谱》系列(*Norton Critical Scores series*, New York: 1971)中我编辑的此首交响曲版本，第 18 至 35 页。——原注

要经验者对这些场景与事件的反应。① 此外，将所有的活动都转入梦
84 境之中，这也可能暗示着作曲家意识到（无疑，是在潜意识中！），那些赋予他音乐实质的精神经验，从根本上来说，正是潜意识的经验。

那么如此看来，柏辽兹的立场便是：一部器乐作品是经验的交流，只是转化成了抽象的声音。标题内容提纲可以告诉我们一些有关经验主体的信息，或事件发生的特定情况的信息。但是音乐所记录下来的经验并不是标题内容提纲所描写的事件，而是主体对于所发生事件的反应，这种反应可能绝大部分，或全部都是潜意识的。我所谓的器乐音乐的完整人格，便是这个经验主体。

就人格识别的精确度而言，标题内容提纲的变化是很大的。我们觉得自己认识柏辽兹那位被相思所困的艺术家，我们也能分享他的经验。在《前奏曲》（*Les Préludes*）②背后的形象则没有那么清晰的个性：他是**每一个人**，象征般地经过人生的各个阶段。《大海》（*La Mer*）所暗示的经验主体并不明确，他的性格仅仅体现在他对大海变幻无常的面貌所作出的反应中。

有一条原则是十分清楚的：人格总是应该与作曲家相区别。在这里我们得回想一下两个"济慈"之间的区别——一个是向我们诉说他正倾听着夜莺歌唱的济慈，一个是写这首诗的济慈。同样的区别对于标题音乐（program music）也同样适用。即使我们将"在到达乡村时"感受到"愉快心情"的主体看成是名为路德维希·冯·贝多芬的人物，这个贝多芬也并非那个作曲家。他是一个艺术建构——可
85 以说是一副自画像——作曲家贝多芬通过此角色的反应向我们传达讯息。同样，《英雄生涯》③中严阵以待的英雄，与《家庭交响曲》

---

① 柏辽兹曾清楚地表述过这一点，在某一个较早版本的标题内容脚注中，他坚定地否认了"描画高山的意念"而更赞同表达"由眼前看到的壮观景象……所唤起的内心**情感**（emotion）"。——原注

② 《前奏曲》，交响诗，李斯特作于 1848 年。修订于 1854 年之前。李斯特在序言中说，把人生视为不可知的后世的一系列前奏曲。

③ 《英雄生涯》（*Ein Hldenleben*），理查德·施特劳斯管弦乐作品，作品 40，作于 1897—1898 年。

(*Sinfonia Domestica*)①中的家长,与创作这两部作品的作曲家皆不能等同。就算施特劳斯能领会这一原则,也仅仅领会了一部分而已。他没有利用这一原则所承载的相对客观性,而是花了大量精力,徒劳地想让我们接受他的自我判断:他想用音乐的语汇使我们信服他的艺术理想,以及他对家庭深深的感情。结果两部作品都有一些有瑕疵的夸夸其辞或多愁善感的段落,这些段落显得有些滑稽可笑。

柏辽兹则更聪明一些。正如他在写给朋友汉伯特·佛兰德(Humbert Ferrand)的信中所坦率承认的,《幻想交响曲》的提纲(以自己的方式)像那些施特劳斯的作品一样具有自传性。关于这部新的交响曲,他写道:"其中描绘了我那如地狱般的热情";②稍后他将这部交响曲称为"我的小说,或者说更像是我的故事,你将轻松地认出故事里的主角"。③ 然而,这个主角/首要经验者并非柏辽兹,而是一个"年轻的音乐家"。(在提纲中就是如此称呼他的;在这部交响曲的续篇中他被命名为莱利奥[Lélio]。)作曲家将他的人格选择为一个**可以辨认为(identifiable as)**柏辽兹却并不**等同于(identical with)**柏辽兹的形象,此时,他正象征性地表达着每一个作曲家与自己通过音乐传达出的人格声音之间的关系,当然,这是无意识地,却也是适当地。人格的经验并不是作曲家的经验,而是由作曲家的经验通过想象转化而来。音乐使人想到的那些反应、情感以及思想的状态,都属于人格,而不是作曲家。

在《幻想交响曲》的第二个提纲中,整部作品都被看成是年轻音 86
乐家吸食鸦片之后产生的幻境,作为一个单独的经验主体,此角色在这个提纲中变得更加清晰,更加巩固。根据第一个提纲,前几个乐章很可能被错误地看作试图对首要经验者的行为和思想状态进行的客

---

① 《家庭交响曲》(*Sinfonia Domestica*),理查德·施特劳斯管弦乐作品,作品53,作于1902—1903年。

② 柏辽兹,《密友信件》(*Lettres intimes*, Paris: Calmann Lévy, 1882),第64页,1830年2月6日的信件。——原注

③ 同上,第66页,1830年4月16日信件。——原注

观描写；这几个乐章似乎更像是在将首要经验者呈现为一个被观察者，而不是观察者。由于在第二与第三乐章中出现的直接描写，这一点在此两个乐章中尤为突出。第二个提纲禁止我们这样看待这部交响曲，因为这个提纲坚持一切都处于首要经验者的脑海之中。舞厅、风景、吹笛的牧羊人、雷声……而最重要的一点，并不是它们都是梦中的元素，而是它们都是主体的经验。我们只有通过这个主体才能知道这一切。柏辽兹说，音乐一向不能奢望描述物体或事件的外部世界(external world)，它甚至不应有这样的尝试。经验主体的内在生活(inner life)才是音乐的所属领域。因此，如果年轻音乐家的人格象征着作曲家的人格声音，那么第二个提纲中的梦境便正象征着音乐内容本身。

那么，按柏辽兹的意思来说，一部音乐作品记录并交流了一种内在的个人经验，这一点对于一部交响曲或是一首独奏作品来说，都是一样。而与此同时，如《幻想交响曲》一样的作品，在其复杂的管弦乐织体中，乐器们通常都像是有自己的生命一般——他们以类似人的方式诉说、行动、作出反应。在此我们返回到乐器的戏剧性概念，正是它让我们开始研究这位作曲家的种种观点。因为，在柏辽兹对音乐人格的突出地位表现出信心的同时，他也相信乐器具有个性。他几乎比其他任何作曲家更能够说服我们，乐器们不仅**具有**个性，他们本身就**是**个性。

87 在这里，我们必须要小心：被人格化的并非乐器的实体，而是乐器所传达，及所转化的能量——从物理运动的能量到声音的能量。因此我们的讨论所指向的是一件乐器的**声音**(sound)或**人格声音**(voice)，而不是乐器本身。但甚至是柏辽兹在对这些概念的使用中也并不总是那么精确的，因为更加准确的表达方式要不了多久就会让人厌倦。在此我会毫不犹豫地使用更简短的说法，因为它们在被看作方便的简写时已经足够清楚。

因此柏辽兹的完整音乐人格是一个合成物(composite)——在这部作品中是一个虚拟管弦乐人格(virtual orchestral persona)。就

像带伴奏歌曲的完整人格一样，在那里，它由人声与伴奏间的互动所暗示，此处的人格同样是一个隐性人格，由组成它的乐器个性之间的相互关系推论而来。（当管弦乐为一个或更多人声伴奏时，合成性的管弦乐人格便成为了一个更复杂的整体的组成部分。）如果我们要将此人格看成一个叙述者，那么乐器便是叙述者故事中的各个戏剧人物。或者若此人格正在做梦，这梦境便是乐器们的居所。人格处于控制地位，乐器们却也似乎能够随其自身意愿而行动。

在《幻想交响曲》中的"乡村场景"中，或许可以找到器乐戏剧人物化最明显的例子。在这个场景中，双簧管与英国管表现了友好交谈的两个牧人。这是我们从提纲里得知的讯息，但这意义也由作曲技术清晰地展现出来：双簧管在舞台后部的位置；准宣叙调的风格；轮唱及模仿的织体；被抑制却并未完全消失的伴奏性质；最重要的是，在乐章末尾英国管的回归，徒然等待着双簧管对自己乐句的回答。我们还应该注意到，柏辽兹是怎样为了这一场景而在其他地方对乐器的使用有所保留的。英国管在这部交响曲中的其他地方都未曾出现。甚至连双簧管的音色在之前的乐章中也被不寻常地有所限 88
制，仅在第一乐章的一个片段和尾声中以单独的姿态出现（第 360、456、493 小节以后）。在介绍性的对话之后，单独的双簧管音色在整个第三乐章中仅限制于两个短小的片段中，在这两个小片段中，它回应着其他乐器，正如在序曲中一样（第 67、153—154 小节）。非常清楚的是，尽管英国管和双簧管不是人声，他们却承担了虚拟戏剧人物（virtual characters）的任务。或者，为了将它们与实际的戏剧人物相区别，我应该称它们为**虚拟行为者**（virtual agents）。正如一部歌剧中的人物，它们必须服从音乐在形式上的需求，但还是与歌剧人物一样，他们看起来必须是行动自由的——即，它们在创作着自己的部分。同样，在这里指挥也是作曲家人格的代理者：也即，在指挥的时候，他既象征着作曲家对音乐事件实际的权威性，也象征着人格在想象中的控制。与此同时，他必须意识到虚拟行为者表达他们自己的个体性的需求。当指挥在音乐形式设计的要求和器乐行为者对自由

的呼唤这两者之间达到困难的平衡时，他便成功了。

然而，与真实的戏剧人物不同，器乐行为者在一个纯音乐、无语词的层面上运动，它们仅以我所谓的象征性姿态（symbolic gesture）来进行交流，因此声乐心智（psyche）中语词/显意识（verbal-conscious）与人声/潜意识（vocal-subconscious）这两种元素之间的分野在这里并不适用。于是，我们说，行为者具有戏剧人物所没有的——能完全意识到自己的音乐天性和音乐环境。实际上，那便是一个行为者可以意识到的一切，因为它仅仅存在于它的音乐语境之中。若继续追寻声乐/潜意识的类比，人们或许会说行为者只在潜意识层面“思考”，然而此潜意识却也正是它的显意识之所在。（因此我们不会认为器乐演奏者们存在戏剧性合适的问题，他们将虚拟行为者拟人化，他们显然能够意识到互相的存在；或当一个独奏者宛若在与管弦乐队的其他部分交战时，也不存在戏剧性合适的问题。）

89 行为者绝不局限于主要角色，实际上，正如我们将要看到的，管弦乐队中的每一件乐器，要么自己就是一个行为者，要么对一个行为者的构成（formation）有所贡献。但只有当一件单独的乐器被个性化时——在一个乐章、一个主题、一个小节或仅仅一个短小的主题的持续过程中以某种方式被清晰地个性化——它才能变成一个我所谓的羽翼丰满的或单位的显性（unitary）虚拟行为者，如“乡村场景”中的双簧管和英国管。如果这样一个显性行为者持续且恰当地在一个乐章或一整部作品中保持住了它的地位——就像协奏曲中的独奏乐器一样（或者在另一个语境中，就像室内乐中的任意一个成员一样）——它便是一个持续（permanent）行为者。但在一部复杂的管弦乐作品中，大多数乐器担任着不同的功能。一件乐器仅仅有时才能达到显性行为者的级别。柏辽兹常常以“独奏”（solo）的指示来标志这样一个暂时行为者的出现，特别是如果不这样做这个行为者便会被忽略的时候。他的这种手法，并不能被理解为普通管弦乐意义上对主要独奏部分或旋律的指示。这种手法所暗示的，是该演奏者应该对他的这个部分加以特别的关注，即使这个声部并不占支配地位，

它也已经由仅仅是群体一员的地位上升到了更受优待的层次，即暂时显性行为者的层次。

在《幻想交响曲》的广板引子靠近结尾的地方（第 50 和 54 小节），魔术般圆号的进入就是这样标记的。要发现个中原由，也并不困难：在这里，圆号清晰地代表了显性行为者。但同一个片段中的第一与第二小提琴又怎样呢？在一个显然暗示着对话的布局中，它们被赋予了特有的对位旋律（counter-melodies）。用独奏乐器来演奏这些线条，必然会被看作暂时行为者，于是每一个小提琴的段落都具有相似的地位。尽管我们不能称其为显性行为者，但每一个片段作为一个整体都呈现出了一个虚拟行为者的功能，这个虚拟行为者可 90
以从行为和表现的一致性上推断而来。那么让我们将这样的一个群体称为**隐性虚拟行为者**（implicit virtual agent），以区别于更加显性的显性行为者。

甚至是在柏辽兹的交响曲中，也不可能要所有乐器总是意识到埃利奥特・卡特（Elliott Carter）[①]所说的它们的"内置'性格结构'（built-in 'character-structures'），可以说这一性格结构在音响和实际音乐操作（actual musical behavior）这两个层面上都能够暗示音乐的可能性（musical possibilities）"。[②] 而且，也并不值得这样做。当柏辽兹引出他交响曲里最著名的"戏剧人物"——爱人的时候，他放弃了严格的个体化（individualization），这非常有趣，也很有启发性。为何作曲家将她的主题/固定乐思（idée fixe）指派给长笛和小提琴的组合，而不是一件独奏乐器呢？我认为有两个原因，一个是有关于标题内容方面的（programmatic）原因，另一个则是纯音乐上的原因。在第一个提纲中，爱人从未在第一乐章中真的出现，实际上，除了在艺术家那狂热的大脑中之外，她是否在故事的任何地方出现都未可

---

① 埃利奥特・卡特（Elliott Carter，1908—　），美国作曲家。

② 艾伦・爱德华兹（Allen Edwards），《破裂的语言与顽固的声音：与埃利奥特・卡特的对话》（*Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter*，New York：Norton，1971），第 67 页。——原注

知。与“乡村场景”中真实的牧人相比，她在开篇乐章中仅仅是想象出的戏剧人物。然而，特别是在这些乐章的末尾，对于首要经验者来说，爱人的形象似乎变得清晰了，呈现出一种梦幻般的真实。在这些段落，她的主题被指派给了独奏乐器——随着交响曲的发展——特别是单簧管。(例如，在圆舞曲的末尾和行刑的时刻，独奏的单簧管描写了她。分别由悦耳的 A 调单簧管和稍微刺耳一些的 C 调单簧管呈现出部分主题，为“女巫安息日”中的戏仿作出准备。当爱人出现在远方时，主题先是被指派给 C 调单簧管，然后当爱人到达场景
91 中时，又被指派给了啸叫般的高音降 E 调单簧管，不久之后，随着人群对她的欢迎，其他乐器也加入了对它的重叠。)

对主题使用非独奏的呈现方式还有音乐上的理由，这或许是更基本的。主题并不仅仅代表着爱人的观念，它也是奏鸣曲式中呈示部的第一主题。因此，作为一个带有独特个性的旋律，即使是在开头，它也不应该太过简单。它的旋律线条是动机材料的来源，它的伴奏为接下来很多音乐提供了和声与节奏连接，甚至它的音色也是进一步展开的一个课题。在这些情况中，所谓一个显性行为者的表述方式，也许会造成误导。因此，这个主题是由一个隐性的行为者来陈述的，这个隐性的行为者由一组乐器的一致性暗示而来，此时这组乐器的结合体包括了音色的混合物。

柏辽兹说《幻想交响曲》中的固定乐思是双重的，因为他认为这个固定乐思既包括了旋律，又包括了旋律想要塑造的“爱人的形象”。《哈罗尔德在意大利》(*Harold in Italy*)中的固定乐思也是双重的，但方式却不同:它既是一个主题，也是一件乐器，是一个持续的显性行为者，即独奏的中提琴。尽管这部交响曲除了乐章标题和在乐章中偶尔出现的评论外没有任何内容提纲，但几乎可以肯定的是，旋律与乐器都代表了首要经验者的各个方面——以拜伦笔下的贵公子哈罗尔德的面貌出现的、作曲家的另一个变化了的自我，所以或许我们应该将这个固定乐思称为三重的固定乐思，因为它包括了主题、乐器以及戏剧人物。在管弦乐的预示之后，主题由中提琴奏出。在这之

后，主题成了中提琴特有的（peculiar）——但绝不是独有的（exclusive）——所有物。奏鸣曲主题过度人格化的问题在这儿得以避免，因为中提琴的主题出现在引子中，而不是出现在通常的呈示部。它的确进入了奏鸣曲快板以及之后依次的每一个乐章，有时候由中提 92
琴陈述，有时候不是，但可以说，它总是一个观察者，而不是乐章形式的实际参与者。

这种关于音乐再现的双重方法，使柏辽兹可以用《幻想交响曲》中无法使用的机动性将这部交响曲统一起来。中提琴并非仅限于主题，主题也并非仅限于中提琴：它们两者之间有着各种各样的关系，它们两者与它们所参与的乐章的其他要素间也有各种各样的关系。如果中提琴代表着贵公子哈罗尔德自己，那么主题很可能倾向于强调他天性的一面，例如他忧郁的自省。但若要推测主题的确切意义则是无益的，也是不可能的。至关重要的是在此处说明的总的原则。就像任何其他行为者一样，中提琴可以容纳很多观念，哈罗尔德主题只是其中之一。也就像其他任何音乐动机一样，这个主题可以由一件又一件乐器多次重复，可以有，也可以没有变奏，好像依次表现着几个行为者中任意一个所想到的同样的观念。音乐观念（musical idea）与精神观念（mental idea）之间相互关系，正好跟乐器与戏剧人物之间类比的相互观念相匹配。《幻想交响曲》的标题内容提纲再次提供了一个具有启发性的比较。原来的版本这样解释了双重固定乐思："在艺术家的心目中，爱人形象的出现从来都是和某个乐思（musical thought）相联系的。"将这种一致性扩大到任何语境——不论是否标题音乐——我们或许可以说每一个音乐姿态都传达着发出这个姿态的行为者脑海中的观念或形象，以及音乐人格脑海中的观念或形象。

对比一下柏辽兹在这两部交响曲中所用到的"自传式的技术"，这非常有趣。在《幻想交响曲》中，尽管艺术家/首要经验者不会与现实中的作曲家相混淆，他们仍非常接近，因为艺术家这一角色可以与 93
交响曲的音乐人格相等同。在后一部作品中，作曲家与他的代表（哈

罗尔德）之间的距离就远多了。后者并非他交响曲中的一个人格，他是暗示的内容提纲中的一个戏剧人物，一个主要戏剧人物，如果你愿意也可以认为他是男性的首要经验者，但是他还仅仅是个戏剧人物，他通过被指派为一个主题（众多主题之一）和一件乐器（众多乐器之一）而得到肯定。然而这部交响曲不能被看作是对客观描写的尝试——如果我对柏辽兹的理解是正确的话——因为每一部音乐作品所记录的，都是一种主观经验。那么是谁在经历这部交响曲呢？是哈罗尔德吗？——即他在之后回忆着自己年轻时的这些场景。还是作曲家的另一个替身，一个不知名的人格呢？音乐无法告诉我们这些，柏辽兹也没有以言语说明过他的意图。这也足够让我们意识到，这里的标题内容提纲技术（programmatic technique）揭示了作曲家与他的主体之间有了更大的距离，他的主体现在被看作“他”而不是“我”。因此不用惊奇作曲家的下一部作品，《罗密欧与朱丽叶》完全避开了自传的因素，部分地使用了直白的戏剧手法，展示了一个众所周知的文学主题。

那么，《哈罗尔德在意大利》反映了一个不确定的音乐人格的经验。之所以将它归入标题音乐的类别之中，是因为可以为它的虚拟行为者以及它们的主题乐思贴上可识别的标志。但这样做却绝不是必须的，因为内容提纲的标志与它们所属的音乐元素并没有什么本质上的联系。尽管在音乐与内容提纲之间可以通过模拟的手法、形式上语汇的一致，或已达成一致的表现手法产生可能的相似性，但任何特定的语词上的明确表达却在很大程度上都是武断的。柏辽兹意识到了这一点——在《幻想交响曲》中，他将本来用在另一个语境中的音乐——《襟怀坦白的法官》中的“卫队进行曲”（“March of the
94 Guar”）①——用于“走向断头台”（“March to the Scaffold”）乐章；他还换掉了原来的内容提纲。此外，不管这内容提纲在结构和组织他

---

① 《襟怀坦白的法官》（*Les Francs-Juges*）：柏辽兹为三幕歌剧而作的序曲，作品3，1826年。

的音乐意象时是多么有用，也不管这内容提纲对于想要了解他虚构经历的最初观众来说是多么具有提示性，柏辽兹最后还是同意在演奏这部交响乐的时候不分发相应的内容提纲——这暗示着一旦完成任务，内容提纲即可被忽略。

另一方面，人格、行为者和乐思的概念是基础性的——这也不仅仅是在标题音乐的范围之中。一旦放下与语词的联系这个担子，它们便也能适用于绝对音乐了。正因如此，绝对音乐即可被定义为：在这样的音乐中，人格、行为者和乐思在语词上是未被指明的，重要的是——它们也是无法识别的。

那么，我们便有可能通过归纳对柏辽兹标题音乐手法的分析，从而看清所有器乐音乐。因为任何器乐作品，就像歌曲的器乐部分一样，都可能被诠释为一个虚拟人格的象征性言说（utterance）。这一言说可能是一出象征性的戏剧，其中有许多虚拟行为者担任了主要角色。它可能是象征性的独白，是听者无意中听到的私密的言说。它很可能是一个复杂的构成，包括了所有这些模式，与艾略特在诗歌中发现的三个声音相平行。但在每一种情况下，都有一个作为整部音乐作品经验主体的音乐人格，戏剧、叙述或幻想都发生在此人格的思想之中——音乐以象征性的姿态与它的内心经历进行交流。

要将虚拟行为者的概念扩展到能够覆盖所有的器乐音乐，我必 95
须用与以上例子中所暗示的相比限制不那么严格的方式来解释它。因为与卡特所说的相比，我想到有一些不那么特定的东西。当提到古典时期所发展出的器乐个性（personality）时，卡特说：

> 乐器那些音响上的特性以及行为上的可能性不仅在暗示各种各样不同的音乐材料时发挥作用，当它们成为戏剧的身份并以多种方式互为对照于是促成了音乐论证与进行本身时，它们也扮演着一定的角色。①

① 参《襟怀坦白的法官》，前揭，第68页。——原注

我猜想，对于柏辽兹来说，就像对于卡特来说一样，器乐作为戏剧人物这一点，取决于器乐的性格。因此，卡特发现，比如在配器相对统一均衡的巴洛克音乐中，就缺乏这种戏剧性因素。但在《勃兰登堡协奏曲》第二首中，小号、双簧管、小提琴，与长笛依次呈现出同一个赋格主题，我认为这里所牵涉的角色扮演或拟人化，与柏辽兹的交响曲或卡特的四重奏相比，毫不逊色。只不过这里的戏剧是另一种戏剧——或许理性地讨论与相互竞争更甚于强调个人表达——但，这仍是戏剧。

我们已经看到几件器乐的齐奏是怎样暗示出一个单一的虚拟行为者的存在。然而，这种暗示的可能性并不仅限于这种技术手法。所有类型的旋律重叠，统一音色的和弦，混合在一起的音块——这些都可以成为隐性行为者的载体。其实，一个隐性行为者可以是织体中任何可辨认地持续的组成部分，或明显地分节的(articulated)组成部分：一个线条，一组和弦的进行，一个固定音型，一个弥漫性的音色。指挥的任务非常重要，他要决定在每一点上一件已知的乐器是否应该被看成是个体或上述群体中的一员。作为群体中的一员，乐
96 器必然会不可避免地牺牲掉很多的自由度，但是隐性行为者会呈现出自己的性格，与整体行为者的性格相类似。

许多器乐的组成部分尽管可以被辨认为整体或隐性行为者，但却被降级至音乐织体的背景之中，在那里，它们的功能仅仅是伴奏。在那种条件之下，要突出表现他们的器乐个性明显不太合适，但那并不表示它们缺少性格。其实，好的音乐有一个标准，那便是即使处于次要地位的伴奏行为者，也是个体化的。

那么，行为者便可以是持续的或是暂时的，显性的或是隐性的，主要的或是次要的(leading or subordinate)。每一首器乐作品都可以依据音乐中所有行为者之间的相互作用来进行描述。不论是管弦乐作品或是室内乐作品，不论是合奏作品或是独奏作品，明智的演奏要求音乐中的行为者以及这些行为者的功能可以被清晰地辨识。

正是乐器在音乐语境中所设定的特定角色，使一件乐器的显性

虚拟行为者得以产生。使它成为隐喻式戏剧人物的，并非它所运用的技术特点，而是个体化——这个个体化正是有意味的音乐姿态的制造者。每当我们说一件乐器在“歌唱”，说它的旋律是一个“声部”(voice)时，便有了一种很明显的人格化，但这并不是唯一的一种。一架可以模拟许多声部(voices)的钢琴，一只无法模拟声部的大鼓：就人格化来说，这些并不比普通的单声乐器(比如单簧管或圆号)逊色。

正如我们所见，显性行为者的角色扮演可以是持续的，持续贯穿整部作品，《哈罗尔德在意大利》中的中提琴，或协奏曲中的独奏乐器，便是这种情况。在声乐首要经验者的类比中，我们可以将此类明显的主要部分称为**虚拟首要经验者**(virtual protagonist)，实际上，这个术语暗示性地与聆听独奏协奏曲的某种(并非唯一一种)方法相关。同样，室内乐也依靠着持续的个性化(characteriza- 97
tion)，尽管在那里不太值得，甚至不太可能挑选出任何一件器乐作为首要经验者。

另一方面，管弦乐中充满了暂时的行为者。我们已经在《幻想交响曲》中引证了一些例子。在这里再加上两个例子，这两个例子将举出互相对比的技术，通过这些技术，这样的暂时人格化才可能有效。贝多芬《第五交响曲》第一乐章的再现部中有一段著名的双簧管华彩段，这一段是呈示部中同样部位属上的一个延长记号的填充。此处是一个角色逐渐呈现(gradual assumption)的绝佳例子。比较呈示部与再现部的开始主题，可以显示出，木管乐器在后者中扮演了更加引人注目的角色。在此处，长笛、第一双簧管、单簧管和大管都成为了这个主题的和声背景，与呈示部形成对比——在呈示部中只能听见大管，重叠着大提琴。双簧管正是从这个新的木管背景中逐渐将自己分离出来的，呈现出一种旋律上的独立，在华彩段中绽放光彩。在它完成这光辉的一刻之后，便又重新回到背景之中，加入它的同伴之中。于是这条旋律线(一个“声部”[voice])为一件乐器赋予了个性，此乐器几乎一直在场，但至此从不是在前景中。

与此形成对比，柴科夫斯基有一个著名的乐章，其中展示了一个特别的虚拟行为者的例子，这个行为者由可能的最简单的姿态创造而出：仅仅是一个声响（a single sound），在整部交响曲中仅出现了一次。没有明显的准备，也没有明显的重复，正是它的这种孤立，是它个性中一个很有意味的侧面。当然，我说的就是《第六交响曲》末乐章中那著名的大锣声。技术上讲，这效果是极端简单的。然而一
98 旦我们开始以戏剧性的方式来看待锣声，它的角色就会变得神秘，变得令人迷惑不解。它是否一直在“那儿”（there）等待着我们呢？还是由这个乐章的高潮所引起？当乐章继续，它是否依然在我们的背后？或是只要当这一击产生的能量消失，它也就随之消逝？（马勒《第六交响曲》中的那一记锣声也引发了同样的问题，与之同时产生的还有一个问题：为何那第三下敲击被删掉了？）诸如此类的问题从没有确切的回答，但任何负责的演奏都必然以某种方式面对这些问题。

暂时个性化（characterization）相对的另一极端，是纯独奏乐器的角色地位。一首巴赫古组曲中的小提琴、一首贝多芬奏鸣曲中的钢琴——它们所呈现的这些行为者与它们各自作品的音乐人格相联系。独奏作品的虚拟人格与管弦乐或室内乐作品的人格不同，后者从许多行为者的协作中悄然浮现出来，前者则是整体的，等价于一个单一（single）显性行为者。与简单歌曲中歌唱人格和音乐人格相对应的关系相比，虚拟行为者与音乐人格的这个集合要紧密得多，前者是声乐音乐中与器乐独奏最相近的类比了。需要记得的是，只有隐性音乐人格才能在通常意义上被解读为对歌词与音乐有完全的意识。但器乐行为者被看成正好是通过它的音乐心智（thought）而存在，而在独奏作品中当那个心智就是完整作品的时候，整体行为者与完整人格接合为一个显性虚拟人格。

不论是独奏还是合奏中的一员，一件单独的乐器通常都要承载数个旋律线条或其他音乐元素。在这种情况下，显性行为者就像复杂器乐人格一样，包括了数个附属的角色。每一个这样的附属角色

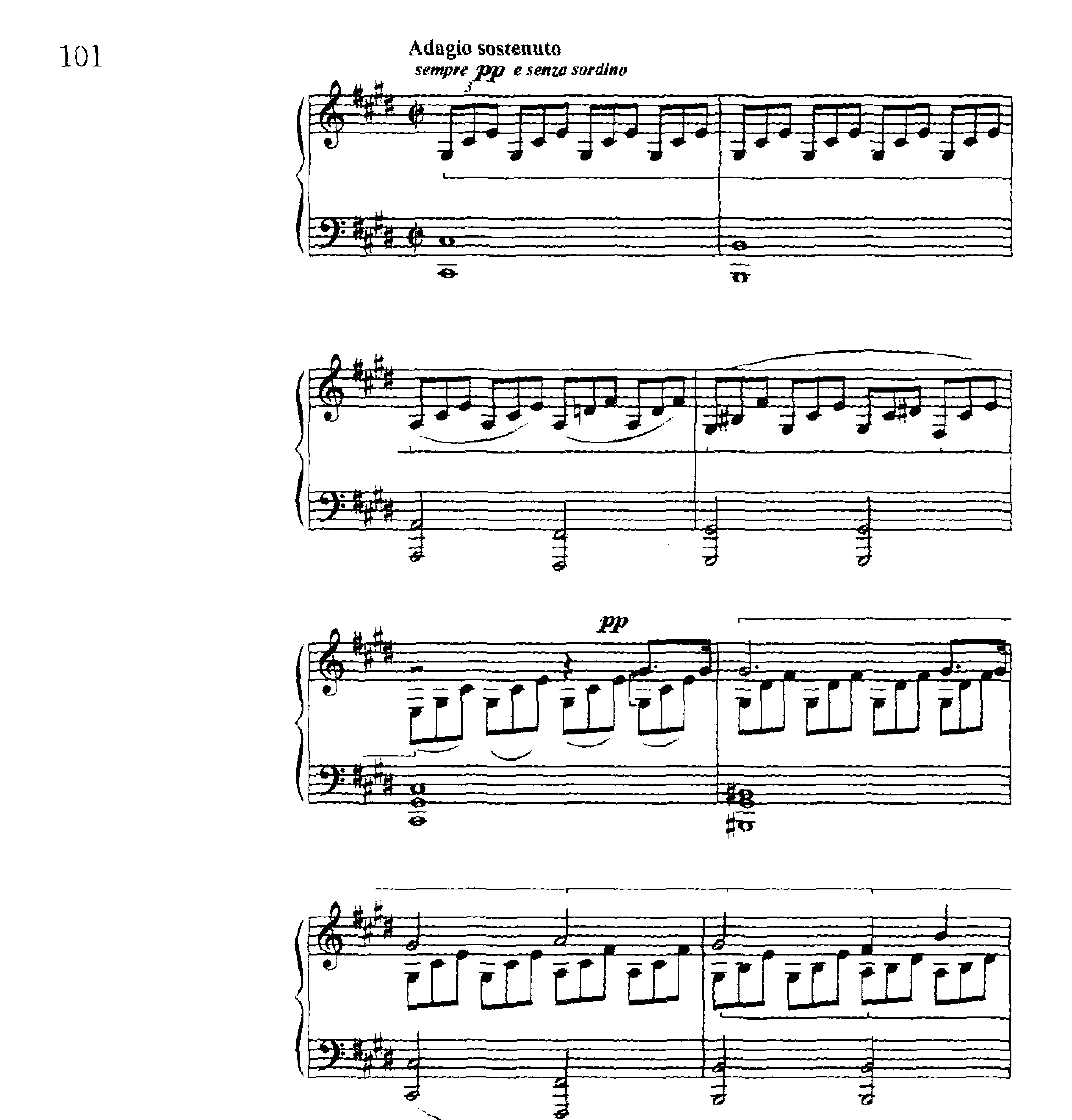
都可以被解读为在暗示着它自己的行为者。之前定义的隐性行为者 99
是从数个个体的联合体中推导而来，与之不同，这里的附属角色们由一个单独个体的进一步细分中推导而来。特别是键盘乐器的演奏者，他们负担着很多个暗含的角色(implied roles)。在演奏者的任务中有一个很重要的部分，那便是——在一部作品的每一个段落里，确定是什么构建起如是的隐性行为者。此范畴不应被狭隘地解释为仅仅包括了主要成分(leading component)。音乐中的每一个音符，正如乐队中的每一件乐器一样，都必定对确定某个行为者有所帮助，不论这个行为者是暂时的还是持续的。是否要"说出内心之声(bring out an inner voice)"？某个段落应该被演奏成旋律加伴奏的模式，还是一系列和弦的音块呢？要把重音孤立开来，还是将它们联系起来演奏成一个更广阔的线条呢？问题有时候甚至是，要用一只手还是两只手弹呢？——所有这些决定都取决于对作品的戏剧性结构的解读，取决于理解了每个隐性行为者地位(角色)的广度和天性，也同样取决于精确定义的形式标准(formal criteria)。或者从某一角度看，形式就是由这些角色的确定和精确界定所构成的。

举几个例子便可说明，这样的考虑是如何澄清某些演绎性问题的。在演奏贝多芬的《幻想奏鸣曲》(*Sonata quasi una fantasia*)作品 27 之 2 的第一乐章时，为什么太过注重旋律便会显得有些让人无法忍受地多愁善感呢？难道不正是因为一个暂时的隐性行为者在它自己的坚持下被误换成了一个似乎是持续的行为者吗？想象一下将同一个乐章改编成小提琴与钢琴。不论演奏与否，小提琴总是"在场"(be there)的，它是一个持续的行为者。不演奏时，它是在休息，等待着下一次的进入提示(cue)。那种多愁善感的演奏将这种诠释用到了旋律的隐性行为者身上。但这却违背了贝多芬的本意，在贝多芬的构思概念中，此旋律是一个暂时的行为者，在伴奏中逐渐升
起，又不时沉入伴奏之中(谱例 7)。它最后一次消失时，它的动机在 100
内声部产生了回响，而内声部此时的出现则呈现出一个暂时的个体化的角色。若旋律(因为改编，或因为不平衡的投射)处于过分占优
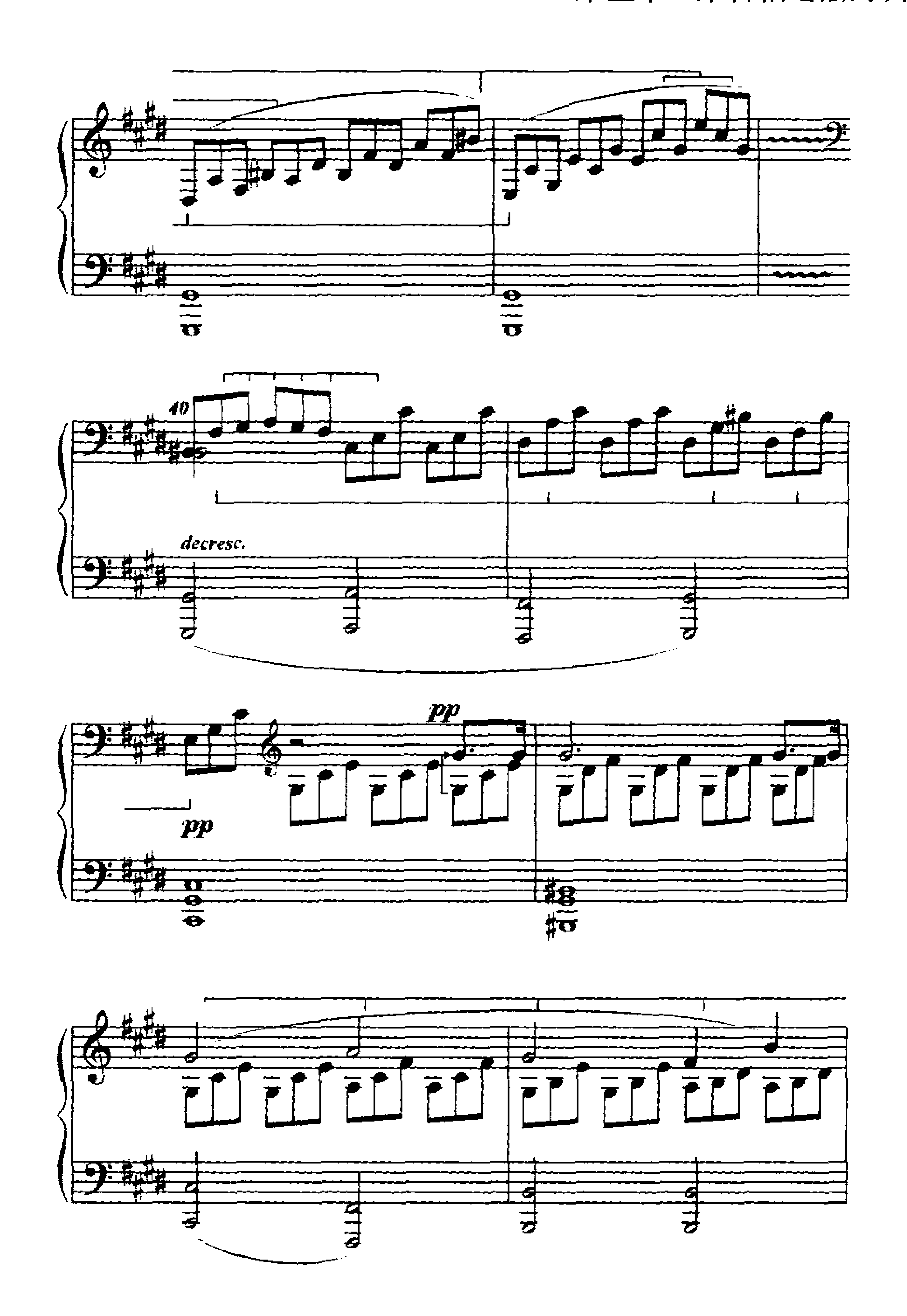
势的地位，这些关系的可塑性便会被大大损害。

与此形成对比的是，对肖邦《降 D 大调夜曲》作品 27 之 2 的改编则可以是适当而成功的。它的旋律呈现了一个首要经验者（protagonist）的领导地位。因此当平行三、六度使和声变得更加丰满的时候，所得到的效果并非进入了一个新的行为者，而是好像钢琴在模仿着小提琴上双音所增加的效果。

101



102



谱例 7：贝多芬，《幻想奏鸣曲》，作品 27 之 2，第一乐章。我所画出的连接线指出了重要旋律线条从伴奏中出现，直到领导地位，再回到伴奏中的过程。请特别注意第 27—33 小节，看看旋律是怎样逐渐消失在伴奏的琶音中的，而在第 40—46 小节中，通过第 40 小节开头以八分音符的三连音呈现出的动机增值，再看看它是怎样出现的。

但钢琴上平行音程的进行并不总是暗示着一个单一的行为者。在舒曼的《升 F 大调浪漫曲》作品 28 之 2 中，平行三度一直被双手分开弹奏。而且，它们还被置入了一个伴奏的结构之中，此结构以逆向的旋律走向为特征，强调了两只手各自的独立性，这种独立性又在稍后的音乐发展中得到了确认。因此，尽管平行暗示着三度中两个音

之间的一致性，题目也支持这种一致性，但最好将这里的三度看成是代表着两个，而非一个行为者。

因此，独奏小提琴中的多音手法（multiple stops）便不能被解读成对一个单一行为者的装饰了。正如巴赫在很多乐章中的写作一样，对位声部写作通常暗示着两个或更多个隐性的角色。在斯特拉文斯基的《小提琴协奏曲》中，可以找到一个特别有意思的段落，其中以这种方式被暗示出的次要行为者呈现出了完全的乐器个体性。在末乐章的一处，小提琴奏出数个小节的二声部对位，自然地由双音呈现（排练号 116）。在这里，复调的写作清楚地暗示着两个行为者，而
103 似乎正是为了实现这个暗示，另一把独奏小提琴，从乐队中出现，接管了其中一条旋律（排练号 117）。在尾声开始时——*subito più mosso*，[1]新的行为者完成了任务，所以它消失了，表面上看来是回到了原来的独奏声部，实际上是进入了小提琴组当中——它本就是其中的一员。这角色似乎是从首要经验者的想象中出现，然后再成为独立的存在——理解它的这种出现方式，对于明智的表演来说是根本的。

哪一个元素或哪一个组合才能被看成是在暗示着虚拟行为者，这一点并没有任何规则可以确定。在每一种情况之下，都必须根据音乐的语境来确定这一点。有时候，特别是在室内乐中，一个暗含角色（比如，一条旋律线）的需求，会与一个个体行为者被识别的需求产生冲突。从中产生出的张力便常常是巨大的音乐趣味之源。要想知道贝多芬在他的晚期四重奏中如何使用这种张力，让我们看看这些例子——作品 130 中 Alla danza tedesca[2] 的末尾，以及谣唱曲（Cavatina）中两把小提琴的相互作用；作品 131 中各变奏的主题部分，以及导入谐谑曲再现部的拨奏连接部；作品 133 中标记为“Allegro molto e con brio”[3]的部分。在以上每一个例子中，主要的旋律

---

① *subito più mosso*：【意】突然加快。

② Alla danza tedesca：【意】德意志舞曲风格。

③ Allegro molto e con brio：【意】很快并充满活力的快板。

线都从一件乐器转移至另一件乐器，暂时创造出一个行为者，也许可以将其称为**“仿造的虚拟行为者”**（simulated virtual agent），它是与持续的乐器个性化（characterization）不一致的效果。同样的技巧经过发展，成为 20 世纪**“旋律音色法”**（Klangfarbenmelodie）的基础。

旋律线条与乐器个体性之间的张力也涉及（尽管不是很明显，但毫无疑问）乐队的重叠技巧和乐器组的强调。当一个线条被指派给一个弦乐组，或几件管乐器，或任何其他同度或八度的组合，我们几乎会自动地假定出我迄今所暗示的：这个完整统一的效果是有意为之。实际上，在每个情况下，我们都应该询问，每个成员会在何种程度上被看成是戏剧性的个体，又会在何种程度上仅仅被看成是一个 104
隐性行为者的组成部分。在管弦乐中，与合唱中的复合人格同类的某些元素在起作用，而它们出现得比我们所想象的更加频繁。当柏辽兹使人迷惑般地将整个弦乐组指示为“soli”①时，他所想到的或许通常是这类的复合行为者，而不是一个个体行为者的暗示。在《幻想交响曲》广板（Largo）开篇主题中（第 12 和第 14 小节），低音提琴拨弦的插入语（interjection）强调了此处的停顿，以上提到的诠释方法角度可以得出一种更加生动的表演。当然，贝多芬《第五交响曲》第三乐章三声中部的诙谐感依赖于许多低音提琴和大提琴踉踉跄跄地要在赋格段中跟上所需的速度。（请将这个段落与《第九交响曲》终曲开头相同乐器的宣叙调风格段落相比较。在这里它们很明显暗示着一个虚拟的单一行为者，因为，实际上它被转换成了一个真正的戏剧人物。）

更加复杂的重叠有时候表明我们被要求要清楚意识到，演奏单一旋律的不只一种乐器。勃拉姆斯在他的《第一交响曲》的行板（Andante）的再现部中（第 90 至 98 小节）使用了独奏小提琴、双簧

---

① Soli：【意】solo 之复数；（1）指一群独奏（唱）者，以区别于全体演奏（唱）者。（2）在乐谱上指示这段乐曲每个声部只由一个主要演奏者演奏。

管和圆号的特别组合，但这一组合却因为乐器无法互相融合而受到了批评。然而，随后圆号和小提琴的各自独立难道不是在暗示着，作曲家正是希望我们一直意识到这两样乐器的个体性吗？

但是，总的来说，重叠（两个或更多个声部）的使用趋向于暗示多个角色。以此种方式演奏的旋律线条对于单个的演奏者来说必定不那么个人化（less personal），但也出于同一原因他们似乎能够更直接
105 地表现完整音乐人格。相比歌曲，器乐音乐能够更即时地表现完整音乐人格。在歌曲中，交流通过声乐首要经验者进行。同样，与乐器个体在其中保持了显性行为者的音乐相比，那些在很大程度上依靠暗含角色的音乐在表达完整的人格时更具有直接性。19 世纪既见证了交响管弦乐的兴起，也经历了钢琴独奏的繁荣，这并非偶然——因为两者都占有了对角色有着强烈暗示的风格。交响乐中的指挥，钢琴独奏中的钢琴家，这两个个体形象直接而又可见地代表了（完整的）人格。

正因如此，在表演中保持住每一个组成部分的独奏或合奏性格（character）便非常重要。将《勃兰登堡协奏曲》第三首交给一队交响性的弦乐来演奏，将《大赋格》改编为弦乐队作品，使古典交响曲的管乐受制于不分青红皂白的重叠……这样的实践从根本上改变了音乐的表现意义。如此得来的作品或许是好的，但那已经是另一部新作品。例如，比较一下韦伯恩的弦乐四重奏《为弦乐四重奏而作的五个乐章》作品 5 与他自己用同一作品改编而来的弦乐乐队版。由于后者中席卷而弥漫的气氛，个体的性格塑造的精巧性作出了不可避免的牺牲。

在考虑器乐行为者以及实现行为者的演奏者之间的关系时，我们必不能忘记，毕竟，这些行为者只是虚拟的。它们并没有如歌唱人格一样由它们的表演所体现出来。歌手在**扮演**（enact）一个角色（role），**塑造**（portray）一个人物（character）。器乐演奏者在某种程度上也是演员，但他将行为者**象征性地拟人化**（symbolically personify）了，而他手中的乐器则正是行为的具体承载工具——因为行为

者存在于乐器的声音中，而非实体之中。

于是，与演唱者不同，一个演奏者绝少被看成是在创作着自己演奏的部分。正如我之前所说的，与歌曲的器乐伴奏相关的一点—— 106
音乐所达到的效果应该是，它**通过**演奏者创作着自己。而在这里，可以对这种说法进行扩充：这效果应该是，以乐器为手段，通过演奏者创作着自己。例如在室内乐作品中，每一个行为者都可以被设想成是在一个隐性人格的带领下，创作着（经历着、度过）它们自己的部分，这隐性人格是一个中心的心智（central intelligence），在他心中，所有的行为者都作为组成部分存在着。演奏者所做的绝非与之等同（identical），而是与之平行（parallel），他的任务是在考虑到其他所有部分以及整体的前提下**思考**（*think through*）自己的部分并得出结论，这任务不是肌肉性的，而是心智性的。演奏者因为这种亲密的平行性成为了行为者象征性的化身。

在前面我也曾说过：音乐所达到的效果应该是，以乐器为手段，通过演奏者创作着自己。因为一旦演奏者、乐器与行为者之间的关系被清晰地建立起来，就不必要，实际上也不太可能在演奏者与乐器之间作出严格的区分了。不管人们认为演奏者是乐器的动力所在，或乐器是演奏者的延伸，从音乐效果上来讲，这两者就像歌唱者和他的声音一样，是不可分割的。事实上，这便是我们所认为的优秀的演奏：一个联同了音乐家与乐器（musician-*cum*-instrument）的复合性的生命体，而不是某个音乐家或某个乐器的成就。

如果优秀的演奏具有灵感而且由完整人格的观念所控制，它便唤醒了那完整人格。正如它组成部分的行为者一样，一个器乐人格只会通过乐器的声音来实现。声音并非使我们听到音乐的中介的方法，声音构建起音乐的现实存在（reality），它们也使音乐的人格得以实现。为单独乐器创作的音乐作品的人格由音乐家联同乐器来**象征**，但音乐的**实现**却是由乐器的声音来完成的。小提琴古组曲的人 107
格是一位小提琴家的人格，钢琴奏鸣曲的人格是一位钢琴家的人格。而由众多乐器的组合所暗示出的人格，则会在这个组合的声音之中

实现。

乐器的人格声音(voice)不应被狭隘地解读为一种抽象的或理想的声音(sound),这是由演奏者的活力和熟练通过乐器的机械构造而传达出的实际的声音,它的性格也取决于由此产生的可能性与局限性。也就是说,乐器的技巧在可能达到的程度内,决定了人格的天性。器乐炫技的积极意义便可以从这个角度来理解。如果我们将一段音乐,比如舒曼《幻想曲》作品 17 第二乐章的末尾,解析为钢琴家与他所演奏的乐器的局限性所进行的搏斗,那么我们便赋予了作品一个由音乐家塑造的虚假的拟人首要经验者。如果我们将表演看成是肌肉协调高度发展的产物,那我们就是把演奏当成了体育运动。但若我们将这个尾声看成一个钢琴人格(pianistic persona)的姿态,只不过采用了极端的手法来表现极端的态度,将音乐家与乐器的联合体推向空前的效果,需要实现这种效果而采用的炫技性便成为了艰难的音乐内容的象征。与之相对,音乐内容与所需要达到的技巧不匹配时,便的确会产生一种纯粹体力上的空洞展示。

在抽象作品中有一个假定的作品类型,其中没有特定的乐器或乐器组合,甚至也否认用以实现音乐的材料——即乐器——的必要性。《赋格的艺术》有时便被认为是这种音乐的典型,对于这种类型的音乐来说,纯粹的物理声音只不过是无限近似的范例(approxi-
108 mate exemplification)而已。也许在柏拉图式的理念范畴中,才可以设想没有音色、只有音高的声音,然而对于世俗的心智来说,这是非常难以理解的。即使在一个天才的读谱者的想象中,要将《赋格的艺术》理解为音乐,那它也必定被听成或想象成一系列的乐音(tones)。不管这些乐音是真实的还是想象中的,它们都必然与呈波形的起伏的形式相联系,这些形式则制造出了音色的效果。因此,即便《赋格的艺术》毫不关心器乐实现,这也并不代表该作品可以省略如此的实现。曾有观点认为,音乐所结合起的形式与表现价值并不与任何特定乐器的性格紧密联系,而且还因此在一定程度上独立于这些乐器的性格。实际上,最近的研究强烈地倾向于支持整

部《赋格的艺术》就是被创作为键盘作品的。[1]如果这一观点正确，那么，就算没有特别指定(羽管键琴、管风琴?)，人格的天性还是会在器乐语汇中明显地显现出来。

如果我们想找一首明显允许多种实现可能的作品，我们就该看看16世纪的音乐——例如乔瓦尼·加布里埃利[2]的坎佐纳。但即使是在这里，配器的可能性也并不是无限的。即，在为颤音琴[3]、尤克里里[4]、排钟和低音提琴的编曲中，加布里埃利《为四声部的声响所作的坎佐纳》(*Canzoni per sonar a quattro*)中的第一首《着魔》(*La Spiritata*)的音乐价值是难以保留的，这正如韦伯恩对《音乐的奉献》(*The Musical Offering*)六声部的利切卡尔所做的特殊改编中一样。因为，关于投射出音乐人格特性的虚拟行为者，音乐的风格能告诉我们很多。因此，我们的坎佐纳暗示了由四件乐器的声音所进行的表演，这四个声音都能够保持富有活力且肯定的旋律线条，它们在力度上互相平衡，或许在音色上不产生巨大的差别。遵守这些 109
限定的乐器搭配将使人格得以发言，而违反这些限定，则将抑制人格的声音。

那么，这首坎佐纳便可以由铜管四重奏来表演——这是一种达到人格要求的组合。但它也可以由全部铜管乐、或弦乐队、或一架管风琴进行演奏。不管用一件、四件或许多件乐器来演奏，我们都将其认知为同一部作品，因为我们能意识到，它的形式并非取决于乐器之间，而是取决于乐器的人格声音(voice)间的互动。将这些乐器的人格声音指派给单一的行为者，或指派给由弦乐组或键盘音乐线条暗示的行为者，都同样可行。在此，加布里埃利的人格或许可以被看作是不明确的，因为它并没有对虚拟行为者要求一个特定的乐器搭配，

---

① 例如，见海因里希·胡斯曼(Heinrich Husmann)的《作为键盘作品的〈赋格的艺术〉》，《巴赫年鉴》第35卷("Die 'Kunst der Fuge' als Klavierwerk" *Bach-Jahrbuch* 35, 1938)，第1—61页。——原注

② 乔瓦尼·加布里埃利(Giovanni Gabrieli, 约1554—1612)，意大利作曲家、管风琴家。

③ 颤音琴(vibraphone)：形似马林巴的打击乐器。

④ 尤克里里(ukulele)：形似吉他的小四弦琴，起源于葡萄牙。

但这个人格并不是抽象的。它的音乐意图仍必须通过乐器的声音来进行交流，不管是在实际中或是想象中。

总之，完整音乐人格的概念必定与音乐作品本身一样，是多种多样的。人格可能是显性的，如在钢琴独奏中；人格可以是暗含的，如由一组乐器暗示而来。它可能结合起了语词与音乐这两个元素，如在歌曲中；它也可能完全是虚拟的，如在器乐音乐中。它可能是非常明确的，也可能是相对模糊的。可以将它看成是一个心智，这个心智包含着并控制着组成作品的音乐意图中的所有元素。这些元素存在于它的意识之中，这意识再由表现这些元素的姿态的表演（真实的或想象的）唤醒。

让我们从另一角度再来看看对《魔王》的读解。如果第四种读法“d”中的五个人格声音暗示着由一首复杂的作品集结起的元素，那么第一种读法“a”便代表这些声音都统一了起来，并且处于完整音乐
110 人格的控制之下。而正如诗性人格通过整首诗的叙述/戏剧线条表达自己，音乐人格由所有元素或进行之间的相互作用暗示而来，通过作品整体的线条暗示而来，而非通过任何单独的元素或进行。而首先，人格是在作品的全部节奏生活（rhythmic life）中实现的，因为，相比其他音乐元素来说，节奏更能控制所有动机与进行的相互关系。

有时候，完整音乐人格由一个单一的形象来总括代表，比如钢琴独奏者，或指挥。有时候则会有一个首要经验者，比如在协奏曲或是歌曲中，这个首要经验者的观点为我们提供了一种中介手段，使我们得以理解整个人格。然而，有时候在室内乐中，人格只能从同等的人格的互动中推导而来。也就是说，这些乐器通过互相之间的交流，唤起了一个微妙但可辨认的存在。它们之间的交流可以被恰当地比喻为“在一起思考”，而不是“在一起交谈”。这便是为何在好的室内乐音乐会上，人们常常觉得自己是在偷听演奏家，他们则反过来象征着与自我进行交流的那个人格。这里，我们可以看到，艾略特的私密性的诗性人格声音的例子，可以用到音乐作品中。（私密性的独奏表演有时候也可以达到相同的效果。）

录音带电子音乐在这方面走得比室内乐更远，就微妙而复杂的节奏结构而言，它缺乏一个单一的、容易理解的类比物，因为它完全不需视觉的因素。据说，有时候电子音乐无需表演者的存在，有时候则依靠一个单一的理想表演来实现，这表演则由作曲家自己完成。但如果它的确是这样，那我们所听到的便不是表演了；那是由准备好的母带完成的。我们所听到的只是复制品，只是被记录下来的某一次表演。这里的效果不是作曲家在演奏着音乐，而是音乐在演奏着 111
音乐自己。大卫·莱温①的话中带有一丝智慧：

> ……说作曲家在"演奏"他自己的电子音乐作品是不恰当的；他是在按照模具执行（execute）音乐，正如画家制作（execute）一幅画一样。②

不论显性的或是隐性的行为者，都似乎一次次地出现在电子音乐作品的进行中，但它们都只是行为者的仿制品（simulation），因为那儿并没有真正的乐器或表演者。电子音乐作品的人格是整体性的，此人格独一无二地嵌入它的音乐的单独表演（或执行）中，同时也由这表演所体现，令人称奇的是，这与海顿、莫扎特为机械管风琴所创作的作品的特性恰恰相符合。（这可能也与录制下来的常规音乐作品的表演有着相同的特性。当我们在听录音时，我们所听到的不是表演，而是被录制下来的某一次表演。即使我们或许还未准备好去承认录音中的"人格声音"与"乐器"并非真正的人格声音与乐器，而是仿制品，我们还是不能忘记以上提到的这一点。）

一些当代的音乐，不论电子的或是常规性的，在音色上千变万

---

① 大卫·莱温（David Lewin，1934—2003），美国作曲家、音乐理论家，以其对19、20世纪音乐的分析而著称。

② 大卫·莱温："这是音乐吗？"，《美国大学作曲家协会第一届年会学报》（*Proceedings of the First Annual Conference of the American Society of University Composers*，1966），第50—51页。——原注

化，在织体上呈点描状，以至于戏剧性的分析在这一连串快速变换的暂时行为者（模拟的或真实的）中很难运用。在这种情况下，最好先完全撇开行为者的概念，仅根据完整音乐人格来倾听作品。如果这音乐有意义，那么完整的音乐人格必定是将所有因素汇集成了某种可理解的模式，不管这些因素是多么零散。在这类型的音乐当中，某种音色或某种织体可以起到乐思（ideas）的作用，而不是起到刻画出行为者的作用。（我发现，若带着后一种可能性去聆听斯特拉文斯基的《运动》和《变奏曲》[①]的某些部分，会非常有启发性。）

112　另一个极端以那些先锋派作品为例，在这些先锋派作品中戏剧因素是如此明显，以至于器乐演奏者成为了羽翼丰满的演员。因为在这些制作中（它们严格地说是戏剧/音乐制作，而不仅仅是音乐制作），它们不再象征虚拟行为者，而就是塑造戏剧人物。诚然，作为戏剧人物他们或许需要演奏它们的乐器，但是，他们真正的任务，不是演奏，而是扮演（impersonation）。因为作为戏剧人物，除了简单的演奏之外，他们很可能还有更多的事情要做：即兴发挥，录制自己的演奏，与自己表演的录制品一同表演、以不寻常的方式使用乐器，做与他们的音乐能力完全不相干的事情。隐性音乐人格在那样的环境下是否能够成形是令人怀疑的。

然而，很多当代音乐，甚至很多电子音乐，所依靠的仍然是音乐线条和音色这两者共同的连续性，我已经从虚拟人格化的角度来讨论过这些线条和音色。这种说法看起来或许只是用更有色彩的语言来谈论音乐进行；即便如此，这种说法或许也能证明正如在其他艺术中一样，在音乐中，形式的（formal）与表达的（expressive）概念并不是互相分离的，而是代表着理解同一种现象的两种方式。因为这种给予人格和行为者以生气并让我们跟随其命运的进行感，与支配我们理解音乐形式的进行感，本质上是相同的。

---

① 《运动》（*Movements*），为钢琴和乐队而作，作于1958—1959年；《变奏曲》，全称《为悼念阿尔道斯·赫胥黎而作的变奏》（*Variations Aldous Huxley in memoriam*），作于1963—1964年。

与此同时，我们也不能忘记，音乐包含着进行，同样也包含着动机，在澄清音乐动机与由音乐动机组成的更大的结构之间的关系时，戏剧性的分析是非常有用的。我已经提到过，动机是一个姿态，传递着行为者“心智”中的观念或意象。但这些观念同样也存在于完整音乐人格的心智中，正如作品中的每一个因素都应该存在于它的心智中一样。在歌曲中，情况可能更加复杂，因为，一个音乐观念（乐思）也许常常被看作是代表着一个声乐戏剧人物思想中潜意识的部分， 113
甚至当这一观念（乐思）通过乐器发声时也是一样。这样的动机于是便有了三重意义：对于戏剧人物、对于器乐行为者、对于完整的音乐人格。在瓦格纳式的主导动机中尤其如此，这种主导动机与通常情况不同，它很少代表某人或某物，除了当它们模仿声音时，比如模仿齐格弗里德的圆号时。通常，与一个主导动机所对应的，是某一个戏剧人物对他自己、或对另一个戏剧人物、或对某物、或对某个情境的态度，而这态度并没有说出口。它代表着精神的、而不是实体的意象。通常，这样的意象变得越清晰（即，一个戏剧人物越靠近其全部意义的有意识的实现），它的器乐个性化也就变得越稳固。例如，让我们看看“黄金”动机，以此来说，这个动机更多地代表了黄金对其他人的影响，而非黄金自身。在《莱茵的黄金》第一场中，当黄金慢慢显现在莱茵仙女和阿尔贝里希（以及观众）面前时，此动机从圆号不稳定的属调性走向了小号坚定的主调性。正如之前一样，此动机属于小号，而且当它的意义需要被最即时、最鲜明地意识到时，它也总是出现在小号上。

对于音乐行为者与它们所代表观念之间关系的研究，通常暗示着一种“抽象的标题内容”（abstract program）。实际上，它通常就是一个如此的模式，通过语词性的标题内容的类比而来，并构成了与语词性的标题内容在音乐上相关的方面。但在绝对音乐作品中，也可以发现同样处于基础地位的同样的抽象标题内容。因此，在对赋格的传统分析中，“主题”（subject）、“答题”（answer）、“呈示部”（exposition）、“讨论”（discuss）、“总结”（summary）等术语的使用暗示着在

一个公开的话题上进行的对话。在与奏鸣曲式相关的曲式结构中，独奏协奏曲特别需要戏剧性的诠释，因为它展示了首要经验者的态度，也展示了变化范围从互相支持到完全相背离的乐队的态度。特
114 别是如贝尔格的《小提琴协奏曲》这样带有明显个人指涉的作品，如果缺少一个使它的戏剧性结构可以理解的概念，便无法明确地跟随它前进。只有在如此的框架下，人们才能理解这样一首将当代音乐材料与引用的传统民歌和众赞歌材料相并置的作品。如果将小提琴独奏看成是一个虚拟首要经验者，人们便可以想象它正在**"倾听"**(*listening*)管弦乐队：从其他乐器抛出的线索中发展为音列(tone-row)(铜管提醒它注意"卡特纳民歌"(Körntner Volksweise)；与木管一起召唤这已"够了"(Es ist genug)。要将这里的角色分别认同为一个个体以及它所在的环境，或者说是一个面对着生与死的女孩，这样做既不必要，也不明智。对于音乐家来说，"小提琴独奏"与"管弦乐队"这两个角色已经足够清楚了，它们本身比任何标题内容式的解读都要丰富得多。但我仍坚持认为它们是**"角色"**(*roles*)。它们不仅仅是音乐设计的元素，不仅仅是人力作用于机械物件之后所发出的声音。它们是想象中的心智，这些心智通过相应的音乐家与乐器的组合、用声音的象征性姿态表达着自己。它们所传达的、所体验的，从根本上来讲都是人类的思想和态度，都是人类的经验，因为分析到最后，所有的角色都是处于控制地位的人格的各个方面。而这个人格反过来说正是一个创造性个人意识的投射——而此意识，就是作曲家的意识。

第六章 参与和认同

需要在表演中实现的艺术作品，在仪式与游戏之间恰当地占有了一个难以界定的模糊地带。它们从根本上来讲都是戏剧性的，只有当它们成功地抵抗诱惑，不成为仪式或游戏这两端中的任何一端，这种戏剧天性才能得以充分表达。诚然，仪式与戏剧很可能有着相同的源头，但它们之间却发展出了一个重要的不同之处。戏剧依赖于一种假定(pretense)——戏剧中的人物实际上正在经历着他们那被塑造出的经历，这经历似乎是第一次而且只有唯一的一次。相反地，仪式是对已被接受的礼仪(liturgy)的公然重复；它作为仪式的有效性取决于这种重复已被公开认可并接受。在另一端，游戏则是再创造性的活动，即使(特别是)对于参与者来说，其过程与结果也都是不可预料的。

今天，或许也正像很久以前一样，以上这些位置之间的张力的解决，常常偏向某一个极端。一些先锋派的戏剧作品似乎要求演员担当仪式中司仪的任务，而不是扮演一个戏剧人物，他们要背诵指定的公式语句，而不是模仿的动作。另一些作品则在更宽的范围内鼓励即兴自由发挥，演员们(常常还会有观众中的成员)所制造出的效果是他们正在参与一个缺乏组织的运动项目。

不管偏向仪式或偏向游戏，这些相同的倾向在今天的某些音乐表现形式中也可见到，在剧院舞台的混合多媒体表演中，或事件剧

116 (happening)①中,或其他任何涉及音响(或所谓音乐)的形式中,这最为明显。但对于(至少是)我们其中一些人所认为的音乐基本价值——技术控制、可理解的结构、内在的表达性——来说,所有这些都还未能形成威胁。而我确信更加危险的则是一种特别的仪式主义(ritualism),它的影响微妙而深入,它将许多音乐表演不恰当地转化为礼拜仪式,而且鼓励听众们做出相应的回应。

在此我并不是指那种音乐会式的仪式,尽管毫无疑问那也会产生让人遗憾的效果。我所说的是现在普遍存在于音乐行家当中的一种态度。我们那些知识渊博的听众,他们倾向于将一部作品看成是一个被接受的(received)文本。即使这作品在被演奏时并未全部被当成同一部作品,在他们的耳朵里听到的,却只是同一部。这些行家们不认为演奏是活的经验,而是对神圣作品的虔敬阅读。或者,用不那么象征性的话来说,就是:他们将理想的表演设想为对已存(pre-composed)作品的不多不少的、精确的、令人信服的展示(presentation)。当然,理想的表演的确就是对已存作品精确而且令人信服的陈述,但在倾听的时候也仅仅如是认为,那便是否认了音乐的表现力量。

无疑,造成这种状况的某一部分原因是由于我们大多数歌剧院里和音乐会上那些被严格限制的曲目和剧目——那些被人们所过度熟知的作品产生不了生机勃勃的体验。我们已经亦步亦趋地跟随过贝多芬的每一首交响曲,这对于我们来说太过于稀松平常,以至于重复的聆听再也无法让我们兴奋或给我们悬念。作为作品,它们已经被我们消耗殆尽,但足具讽刺意义的是,我们却从未真正了解它们,因为这种对作品的精疲力竭往往是浅尝辄止的聆听的后果。诚然,我们仍在听,但我们所听的,已非音乐。我们只是在听一种被称为
117 “乐谱”(The Score)的抽象概念的表演,我们将这种表演与另外的表演,或与一个假设的理想中的表演互相对比。结果,我们甚至丧失了

① 事件剧:一种即兴的、通常是自发的、尤指由观众参与的场景或演出。

对眼前这个表演的体验：我们评论这些表演，却并没有意识到存在于所有音乐批评中那些轻浮且毫无意义的言论，这些评论没有基于对表演和作品的真切体验。

而录音，也在鼓励着这种态度——人们所听到的是如宗教般严谨地固定下来的解读与文本。于是，便常常有一个被许多人所认可的“这部”作品的标准录音，而其他诠释则或多或少被认为是某种偏离。

这种不健康的状况反映出，我们当今的音乐文化更倾向于对过去的保存，而不是当下的发展。然而，只有当一个文化对它当下的艺术保持着活跃且诚恳的兴趣时，它才能保留住过去的艺术，而不是使其呈现仪式般的面貌。这一原则在另一方面同样奏效——若对过去的艺术持仪式般的态度，那这也就不可避免地影响到对待所有艺术的态度，当然，其中也包括当下的艺术。于是我们发现，现在那些“有水平”(advanced)的听众们在接受最新的音乐时，也抱着一种宗教式的态度，而在他们看来，这种态度对于过去的杰作是非常适当的。这些音乐，不管是招他们喜欢，或是惹他们讨厌，总应该使他们兴奋；简言之，这些音乐应该是一种体验。然而，非也。音乐变成了一种仪式。

更糟糕的是，这种态度还影响了音乐家与听众，还有那些新音乐或老音乐的表演者。就像艺术本身一样，对艺术的演绎中也存在着仪式(盲从般的一尘不变)与游戏(随性的自由)这两个极端。据大家所说，游戏的精神似乎征服了19世纪晚期的许多演奏家，但无论如何，当今，仪式的精神正占有统治地位。音乐家问自己的问题，总是那么几个——“我演奏得正确吗？我有没有遵从规则？”但却没有问过自己，“我是否在体验着音乐，并把我的体验传递给听众呢？”(他甚 118
至把这种态度用在一些本来被设计为“游戏”，而不是“作品”的当代作品上，把这些可能非常有趣的游戏，变成了庄严的仪式。)这种观点在一定程度上反映了一个值得钦佩的愿望，它由现代史学催生，希望以尽量靠近作曲家最原初意图的方式来呈现作品。但这也表示拒绝

接受进一步的职责，拒绝将作品作为一个戏剧的姿态来激活，也因此拒绝将作品恢复为活生生的体验，但这些对于作曲家原初的意图来说，也必然是最基本的。

在将宗教文本的仪式性重复接受为音乐表演的模范时，音乐家与听众都拒绝了与音乐人格或音乐人格的任何组成部分产生认同(*identification*)的可能性。但所有正确的演奏以及所有明智的欣赏，却正是以这种认同感为基础的。我并没有在语言表达上故弄玄虚。我所指的，是通过专注而富有想象力地跟随音乐进行，对音乐整体的积极参与(participation)。这种参与是通过听者自己的思想过程，使自己精神能量中的速度和方向跟从音乐的速度和方向。

巴赫的会众们跟随合唱队的表演一起唱康塔塔时，就是以这种方式进行了参与，即使他们这样做更多是出于宗教而非审美的动机。舒曼从一个纯音乐的观点提出了同一种认同，在提到柏辽兹时，他这样写道：

> 当然，他的旋律不会只被耳朵听到。对于那些不知如何在心中跟随旋律一起歌唱(不只是低声吟唱，而是放声歌唱)的人们来说，这些旋律实际上只是滑过而已，并没有被理解。然而，
> 119 随着这些旋律越来越多地重复，它们的内在意义似乎会越来越深刻起来。①

舒曼鼓励听者将自己认同为音乐旋律的虚拟行为者，并在自己的脑海中创造一条同时进行的平行旋律跟随音乐的旋律，从而让自己参与到音乐表演中。这样做时，听者便缩小了器乐行为者与声乐戏剧人物之间的距离。通过心中的歌唱，听者将行为者提升为(我们可以称之为)潜在的戏剧人物(potential character)，这戏剧人物通过

---

① 摘自舒曼关于《幻想交响曲》的论文。罗伯特·舒曼，《论音乐与音乐家文论全集》(*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914)，第五版，马汀·克莱希(Martin Kreisig)编辑，第一卷，第80页。——原注

一个中介——想象中的人声——被人格化。

当然，这种提升在声乐音乐中并不必要。在声乐音乐中，听众可以轻松地实现参与认同，而这种认同既包括音乐，也包括歌词。这或许就是为何歌曲与歌剧能够在未受过专业训练的听众中大受欢迎。但我怀疑这种认同并非来自于独一无二且突出的旋律，而是由独唱者居高临下的位置，或对所塑造戏剧人物的同情心促成。用通常的话来说，听者并没有通过在脑中扮演与之平行的艺术角色，将自己认同为歌唱人格，而是将自己“认同”为(identify with)歌手或戏剧人物——这种参与的形式使他们的注意力远离音乐。若歌手的性别和年龄与自己相仿，他便特别可能达到这种认同的目的，他会试着将自己投入到声乐首要经验者迷人的个性中，并使自己与之产生认同。在他的眼中，或耳中，歌手即是戏剧人物，而他则可以同时与两者相“认同”——这个白日梦对于年轻或简单的听众来说特别吸引人。

在聆听器乐独奏、协奏曲，或是其他任何带有明确领导地位表演者的表演时，未受过专业训练的听者也会有相同的过于单纯的反应。 120
最突出的例子便是交响管弦乐队的指挥。如我们所见，看见这些表演者的动作能够有效地帮助听者与音乐人格相联系。但这样的一个表演者，特别是当这个表演者是明星时，便很可能诱导听众们通过认同参与到他兴奋的行为(activity)中来，这不是对音乐、而是对表演者那耀眼的个性的认同。

在声乐音乐中，还有一种个人高度参与的形式，即听者将自己认同为歌手所演唱歌曲中假设的对象。一首情歌，特别是当这首情歌被一位迷人的歌手多愁善感地演绎时，很容易在敏感而容易感动的异性听众中引起如此的反应。例如，一个女人正倾听一位男高音演唱《天鹅之歌》中的“小夜曲”，她或许便会将自己想象成歌中首要经验者爱情以及告白的对象。然后她便会将舒伯特歌中模拟的修辞转化为真正的小夜曲中实际的修辞，将一首艺术作品转化为它的功能性原型。当然，即便是纯功能性的小夜曲，若歌唱的对象并不太理会

音乐方面的表现——也就是说，如果这对象没有（至少）在潜意识中参与音乐的线条，那这也将是毫无效果的求爱。另一方面，若这位女士对于音乐的注意力过于集中，以至于她忘记了自己是求爱的对象，那么这小夜曲同样是无效的。相对的，当听者将自己认同为想象中的求爱对象，从而忽略了对音乐本身有意识的参与，一个作为艺术作品的模拟的小夜曲也就变得无效了。

刚刚所描述的关于艺术歌曲演唱者和听者之间的关系是假设的，但女性听众们对待过去的低吟歌手（crooner）①以及现在的流行歌手的反应却是真实的。令人遗憾的是，这些反应是两种过度个人
121 化反应的结果：听众们将歌手认同为声乐首要经验者，同时将他们自己认同为歌唱的对象。基本上，如果歌词所指向的是将他们征服的臆想，那么他们在欣赏的便不是音乐，而是他们自己所想象的角色（有些歌迷显然想在现实生活中扮演这些角色）。

此种认同在对器乐音乐的反应中没有精确的对应情况——尽管我猜那些在李斯特面前晕厥过去的女士们喜欢想象他正在她们跟前专门为她们演奏。（那些在餐馆里走来走去演奏的小提琴乐手们也同样鼓励这种想法。）然而，在这两种听者之间却有着某种密切的联系，一种是在听歌手唱歌时扮演着想象中角色的听者，一种是喜欢将器乐音乐作为自己幻想背景的听者。这两种听者并未真正地听音乐，而是将音乐作为放任自己幻想的手段。就算他们能接收到音乐的信息，那也是在无意中。

舒曼肯定会拒绝所有此种热切的个人化反应，并认为它们与音乐毫不相关。他肯定会认为，尽管对音乐有意义的参与肯定是主观的，但听者必须通过跟随并在内心重现音乐的旋律和进行，从而在音乐本身的范围内完成这一点。而且，我们也不能满足于这样的部分认同。在他的“音乐居家与生活戒律”（“Musikalische Haus- und

---

① Crooner：Croon 原意为对儿童平静而温柔地歌唱，自 20 世纪 30 年代开始较广泛地用以表示低声的、时常是伤感的歌唱，由伴舞乐队伴奏，其表演者被称作“低吟歌手”（Crooner）。

Lebensregeln")中，他对年轻的学生们写下了一些箴言，舒曼在其中指出了一种音乐修养的理想状态，它们对听者也应该有所启发：

> 你们不能只用手指学习作品。在没有钢琴时，你们也必须能哼出这些作品。你们要锻炼自己的想象力，直到你不仅能记住作品的旋律，还有属于旋律的和声。[①]

在另一处，他又提到：

> 变得有乐感(musical)意味着什么呢？若你将眼睛焦急地锁在音符上，痛苦地弹完整首曲子，你便不是有乐感的。若因为别人一下子翻了好几页你便弹不下去，你也不是有乐感的。但 122
> 是，当你几乎能猜到一首新曲子里接下来会出现什么，当你记住一首熟悉的曲子——一句话，当音乐不只停在你的手指上，而是进入你的脑中、心中时，你便是有乐感的了。[②]

参与的目的必须是与完整的音乐人格相认同——通过将此人格的言说变为自己的言说而实现。我相信，这就是罗杰·塞欣斯在解释"有乐感的理解"(musical understanding)时所想到的：

> 对于听者来说，对音乐的理解，意味着接收音乐传达的所有信息的能力……从最基本的意义上来讲，听者对音乐真正以及最根本的反应不仅仅是听到音乐，还有在内心重现音乐，他对音乐的理解存在于他在想象中再造音乐的能力之中。[③]

---

① 参罗伯特·舒曼，《论音乐与音乐家文论全集》，第二卷，前揭，第 164 页。——原注

② 同上，第 167—168 页。——原注

③ 罗杰·塞欣斯，《作曲家、表演者与听者的音乐经验》(*The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, Princeton: Princeton University Press, 1950)，第 97 页。——原注

亨德米特(Hindemith)也有着相同的观点:“听音乐结构的时候,随着它在听者的耳朵中展开,听者会在精神中与之平行建构,同时还构想一种镜像(mirror image)。”①

尽管有着完全认同的目标,我们也不能认为舒曼的“内心歌手”仅仅代表着在音乐修养增长过程中某个可被抛弃的阶段,或者对某部作品欣赏过程中的一个阶段。即使听者最终会将自己认同为完整的音乐人格,这种最终的认同还是依赖于在想象中对完整音乐人格每一个主要组成部分的音乐经历的参与——正如读小说一样,要想理解作者的观点,读者就得进入小说中所有主要人物的思想之中。若没有穿过(going through),而只是围绕(going around)着音乐的各部分,便不可能达到对音乐的完全认同:如果一个人无法追随个别的声部,那他便无法真正了解一首赋格。

123 特别要提到的是,有一类作品——其中如音乐首要经验者一样的戏剧人物或行为者占领导地位,识别出这个音乐首要经验者并参与到他的命运中对于理解这类作品来说是最基本的。似乎很明显,人们应该承认声乐首要经验者的首要地位,并完全赞许他在完整音乐人格中所占有的领导地位。然而,人们有时候可能会被某个器乐行为者的突出地位所欺骗,比如在巴赫康塔塔第140首《醒来吧》(*Wachet auf*)②的男高音众赞歌段里,精致的弦乐助奏声部(obbligato)可能会被看成是首要的,而不是众赞歌的旋律。(同样的曲解也可能传染那首众赞歌/前奏曲的表演,它由这个乐章衍生而来。)在任何音乐文本中,只要有人声参与,那它便一定是最完全的人类因素。尽管最理想的完全认同也必须包括器乐角色,参与的听者应该能够首先从人声的观点来体验——尽管这绝不是唯一也不是最终的。《特里斯坦》的结尾让我们许多人都听得不太舒服,这正是因为瓦格纳没有理解以上这一原则。瓦格纳在这里肯定是将管弦乐人格

---

① 保罗·亨德米特,《作曲家的世界》(*A Composer's World*, Cambridge: Harvard University Press, 1952),第16页。——原注

② 全名为《醒来吧,一个声音在高喊》(Wachet auf, ruft uns die Stimme)。

设想成为首要的人格，这毫无疑问是由于它的概括性功能。结果，听众们在徒劳地尝试跟随声乐线条之后，通常都会认为它在音乐上太过于表面，于是转而将自己首要的（如果不是全部的）注意力转移到了管弦乐队上。

很明显，在独奏协奏曲这种器乐形式中，辨认出首要经验者并与他的观点产生共鸣（sympathy）是对作品总体理解的前提。正因为能够辨识出首要经验者，听众才会将作品听成协奏曲，而非交响曲。通过对他的观点产生共鸣，听者便可以准确了解他与管弦乐队之间关系的特性。独奏部分是否如巴赫的协奏曲中一样，从管弦乐中发 124
芽成长，是管弦乐的一员呢？管弦乐是否像很多19世纪的例子一样，从根本上来说只是独奏家的伴奏而已呢？独奏与管弦乐队是否参与了一场戏剧性的对话，就像在贝多芬的晚期协奏曲中一样呢？若独奏者在演奏时也在指挥着管弦乐队，这是合理的（在莫扎特的作品中）？还是与自己的地位相违背的（在勃拉姆斯的作品中）呢？所有这些问题并不稀奇怪诞，它们或许可以看作是首要经验者对管弦乐队的态度。显然，这些答案对于充分获得协奏曲的概念是至关重要的，这个概念在很大程度上依赖于从首要经验者的观点贯穿性地思考整部作品。事实上，正是这种依赖确定了首要经验者的身份，不管这首作品是否被称为协奏曲；也正是它将一个真正的首要经验者与偶然出现的独奏部分区分开来。我们已经在一首被称为交响曲的作品中发现了一个真正的首要经验者——《哈罗尔德在意大利》，这是个非常明显的例子。还有一点也非常明显，人们不用从英国管的角度来看待整首《幻想交响曲》，或甚至仅仅第三乐章。

与此同时，听者不应把自己局限于独奏的观点之中；有些作品中首要经验者因是人声而享有清晰的首要地位，与之相比，如对独奏协奏曲持一边倒的观点，危险更大。因此，或许除了当管弦乐队被移至背景般中立的地位时，每一种情况对于管弦乐队的效果，都必须被平等看待，而我们则必须假设管弦乐队对独奏抱有某种态度。在贝多芬《第三协奏曲》开篇的利都奈罗（ritornello）中，不仅仅是钢琴在等

待着自己进入的时刻，管弦乐队也在决定着这个时刻。在他的《第四钢琴协奏曲》中，管弦乐队先是聆听钢琴，继而对听到的加以评论，而钢琴也能意识到自己正在被倾听。就是这些，让一首协奏曲即使从
125 一开始，就已经区别于一首交响曲或一首钢琴奏鸣曲。（表演时可见的视觉因素当然也使这样的态度更为明显。或许这些视觉上的因素还是必须的。为什么不是呢？表演一首作品所必须的物质条件也是作品表现内容的要素。所以，录音和广播在很大程度上就依赖于听众，以他们先在的知识和可听见的提示来推断这些状况的能力和意愿。）

协奏曲的最终观点是统合的观点。但是，有一点应该清楚，这种观点属于完整音乐人格，它无法脱离独奏和管弦乐队各自的态度。它从不能代替它们，另一方面，它也不仅仅结合起（combine）它们。它必须对它们进行合成（synthesize）。与某一首复杂作品的完整人格达到充分认同的听众，不仅参与了每个部分人格、戏剧人物和主导行为者的命运，他还生动而私密地经历了由这些因素之间关系所引发的事件之过程。

首先，要达到认同，听者必须充分理解建构起作品音乐形式核心的复合节奏，还必须让自己的精神运动与在听觉上体现着节奏的象征性姿态同步。古组曲和奏鸣曲的乐章常常都由舞蹈的程序决定，18世纪的听众们对这些程序当然十分熟悉，所以，相对旋律来说，或许他们有时候觉得更易在跟随节奏模式时产生完全的认同。尽管如此，这种方法仍是有效且实用的。只要被适当地采用，它便能够有效地运用于今天相对旋律化的作品中。然而，不管通过什么途径，完全
126 认同的最终目的都是相同的。无疑，以这种方式来聆听一首作品，并不是一个常常被实现的理想。但是，这个理想仍在暗中鼓舞着听者，让他们试着将作品理解为不仅仅是纯粹的设计，或仅仅是情感的放纵。

相对听者而言，想象参与的概念以及认同过程的不同层次在表演者身上的运用或许更为直接。表演者会发现，适当的认同感不仅

仅能让他解决由于自己行为中固有的张力所造成的问题，甚至还能迫使这些张力为自己表演的生命力做出贡献。如我们所知，不管器乐或是声乐，每个表演者都有作为演员的部分，作为一个演员，他有着双重的存在——他自己个性的实在层面，以及他角色的戏剧/象征层面。就像一个优秀的演员一样，他必须根据自己的个性以新鲜的角度去诠释角色，以此来创造性地发掘由此而来的张力。如果他成功了，那一定是因为他的个性在某些方面与角色产生了认同。对于歌唱者来说，这便意味着人（person）与人格（persona）的融合已经暗示了他的目标所在，认同对他来说也因此成为可能的戏剧性实在（dramatic actuality）。而器乐演奏者也必须达到相类似的状态。尽管这种认同所能给予的体验同样生动，但这认同会在象征性人格化（personification）的层面上运作，而不是在真正扮演（impersonation）的层面。

音乐作品与戏剧作品都有一种常见的戏剧情境，上段提到的原则也会在那儿出现。作为一个真实的人，一位演员从不可能因为剧中发生的事件而吃惊，很明显，他知道剧中将会发生的每一件事情。但戏剧人物必须感到吃惊，在这种情境下，演员的任务便是塑造出这种惊奇。那么现在，我继续保留这种意见：一个好演员在某个心理层次上是真正的吃惊，即使他已经预先知道自己会感到惊讶。同样，音
乐家知道作品中将会出现的所有元素（希望如此），因此他不可能因 127
为任何出现的元素而感到惊讶。然而有时候他可能会碰见一个（所谓的）欺骗性的尾声，或是一个突强的和弦。如果在作品的上下文中它们意味着令人吃惊的事件，演奏者只有让自己吃惊，才能达到效果。（是的，甚至海顿《“惊愕”交响曲》的演奏者也必须使自己惊愕，否则他们便不可能感染观众。）

从某种意义上来讲，我描述的这种效果是一种错觉：演奏者不可能**真地**感到惊讶。但从另一种意义上来说，这又不是错觉。在演奏的过程中，优秀的音乐家会将自己完全沉浸于流动的音乐之中，他自己的经验也与音乐的过程产生了认同。作为一个真实的人，他思考

着作品，他能够联系起作品中过去和将来的段落，他知道发生了什么，正在发生什么，将要发生什么。但在他的象征性地位上，他将自己认同为音乐人格，或音乐人格中他自己的那一个组成部分，这种认同是如此完全，似乎他正第一次经历着这人格的经历。当然，甚至在这种象征性的层面上，他对于整首作品的认知依然会起作用；正是这一点使他的表演统一一致。但在每一个时刻，他对已发生事件的认知便成为了记忆，而对将发生事件的认知，便是预感。依照音乐中每一个事件发生的顺序，他对整首作品的统合性概观被转译成了对这些事件的即时(immediate)经验。正因如此，他的表演才得以苏醒。

因此，理想的器乐音乐表演便与声乐表演涉及了同一个悖论：这表演是由作曲家预先设定的，同时也处于演员的控制之下。某一因
128 素或其他因素占据统治地位的程度，其变化是根据个人的和风格的需要。对于有些音乐家来说，只有当他们将角色改造成自己的样子时，才可能达到完全的认同，而对于另一些音乐家来说，他们能够按照音乐的影响来改变自己的个性。历史风格在对待演绎的自由度时也有着不同的态度。18 世纪的独奏家们会使用一些即兴的装饰和变奏，当这些即兴的部分被明智地使用时，它们能够装点作曲家原来的音乐或音乐/戏剧观念，而不是展示演奏者的技巧，但对于演奏者需要与自己角色所建立的认同而言，这无疑是个优势。每一个表演所展现的都是活生生的经验，而不仅仅是复述的作品——这种错觉的支柱便是新鲜细节的添加，此时，表演在实际中，也在想象中，成为了一个新的经验。与此同时，代表着作曲家人格并象征着他的权威的音乐结构的基础轮廓仍然保持清晰。除了一些过时的守旧元素，比如意大利咏叹调的花腔，或协奏曲的华彩乐段，19 世纪时这种作曲家与表演者之间的“合作”(collaboration)已经不再受到喜爱。而即使是在这些地方，较早的用法也最终转变成了由作曲家事先完整地写下这些段落。在这一时期，演奏家成为了“诠释者”，或许是因为他们拒绝更外露的“合作”。从这一观点上来说，“诠释”便是保证每次表演具有生命力的有益尝试——通过这种尝试能使表演不但在事

实上，也在想象中成为一个全新的经验。若做得太过火，便会以夸张的矫揉造作告终，但最好的情况则是它能达到一种健康的自发性解读，若非这种诠释，演奏便很可能如仪式般平淡死板。

卡特在说下面这番话时一定意识到了这种自发感，他曾说：

> 从纯粹的音乐角度来说，若优秀的表演者不厌其烦地将仔细写就的音乐演奏得好像是由他们自己构思出的一般，那总会给我最值得称赞的即兴演奏的印象。经过反复的思考与练习，
> 他们便将那些仔细谱写出的作品当作他们自己，以及他们自己 129
> 经验的一部分。在演奏之时，他们用充满活力的方式，直接从自己出发与他人交流。①

对此，我自己的表达却有所不同。演奏所达到的效果不应是演奏者在即兴创作音乐，而应该是音乐通过结合了演奏者与乐器的媒介在创作着它自己。然而，只有当演奏者与卡特所描述的角色产生认同之时，才可能达到这种结果。

当然，有一种纯粹即兴的艺术，在这种艺术中，由于演奏者与作曲家合为一体，于是自由与预定之间的矛盾张力得以解决。这种表演常常可以达到令人愉悦的兴奋感，但也总是以失去重要的音乐形式价值为代价。另一方面，需要录制好的媒介来实现的音乐，正如许多电子音乐一样，它们以相反的方式解决了这一张力。在这种音乐中，形式的控制可以包括音乐中的每一个细节，而这在常规的媒体中是不可能实现的。但也由于相同的原因，以这种方式实现的音乐可以有充分的反复次数，这为听众制造出了一种可以提前知道将会发生什么的感觉。讽刺的是，尽管真正的爵士乐弘扬即兴的自由，但要永久保存并立等可取，却只能经过录音。录音将每一次演出冰冻起

---

① 艾伦·爱德华兹，《破裂的语言与顽固的声音：与埃利奥特·卡特的对话》，第78页。——原注

来，成为了一个单一的、一成不变的样本。

有一种音乐常常精心地模拟真正的即兴，这种音乐实际上经过了仔细的创作。比如贝多芬《合唱幻想曲》作品 80 的引子，或任何写出来的协奏曲华彩段，它们的目的都是要达到即兴的效果。就像演
130 唱模拟的自然歌曲的歌手，演奏这些段落的演奏者也必须假想出类似的角色。他有些像我所谓戏剧/音乐的当代作品的参与者，塑造了一个戏剧人物，因他既在扮演（impersonating）也在表演（performing）。然而，在此种情况下，他的扮演从根本上来讲是音乐性的，因为他所模拟的，是一位按说正在即兴创作音乐的作曲家/演奏者。只有以这种作曲家/演奏者的姿态，他才能参与到音乐本身之中。（在这种联系中，我们意识到一件很有趣的事情：现在我们所见到的《合唱幻想曲》的引子，实际上在首演时正是贝多芬自己的即兴演奏。）

有些作品可达到类似的效果，不过是在更加抽象或象征性的层面上，比如像贝多芬钢琴奏鸣曲作品 106 终曲的引子。我认为，在此作曲家想要传达的感觉，是钢琴人格自己，而非演奏者在进行即兴表演——它在为构建起随后的乐章搜寻合适的音乐材料。如果通常音乐被听成是在自行谱曲，那么这里的音乐便会被听成是在进行"预作曲"（precomposition）。而且，它的表演中一定弥漫着一股强烈的戏剧味儿，但钢琴家在这儿要塑造的并非在公众面前即兴表演的作曲家/演奏者，他所必须传达的印象应该是——奏鸣曲的人格正尝试着整理自己的音乐意图，以便在赋格中达到最终的自我实现。

有人常常会说，在这样的段落里，我们好像正面对着工作中的贝多芬，与他自己的音乐内容角力并强迫它们成形。那么，钢琴家便应该将自己认同为作曲家。然而，这一观点混淆了作曲家与人格，也完全抹杀了我一直在强调的区别。而且，贝多芬自己对另一相同段落的明显态度也证明这种说法是站不住脚的，那就是《第九交响曲》终
131 曲的引子。在那里，同样有一段犹豫不决的即兴般的段落，继而便是选定的主题和规整的形式。当音乐没能从混乱走向有序时，首先出现的歌词便是："啊，朋友，不要这些声音！"（"O Freunde, nicht diese

Töne!")复数的朋友们("Freunde")表示这些话不是对作曲家说的，而是对管弦乐队，对那些组成管弦乐人格的虚拟行为者们说的。在那一刻，对音乐的过程负有责任的是他们，而不是贝多芬。或许管弦乐组开始和结束时那些特别的不和谐和声，暗示着管弦乐队至今仍处于完整音乐人的不充分控制之下；或许较低声部弦乐的宣叙部正是人格的代表，它通过唤起一个接一个的主题直到觅得期待中的终止，尝试着建立起控制；最后，或许宣叙部的虚拟行为者被返回的无序状态惊呆了，于是突然变成了人声，它通过自我超越(self-transcendence)将自己转化成了实际的戏剧人物。尽管如此，这一段的独特戏剧也必须以那某种象征性的方式来诠释，而不是代表着作曲家个人的挣扎。

将演奏者比作演员有助于分析此种情况下前者的任务，两者之间的相似性也可以扩展到另一些情况，这些情况并没有那么外露的戏剧化。但是，相比演员身上所通常负担的，演奏者必须对多得多的东西做出回应。这其中最重要的之一便包括此演奏者与其他演奏者的关系。

一个优秀的演员必定是一个好的聆听者。实际上，正因为他是一个好的聆听者，他才是一个好的说话者——那是因为他不仅要聆听自己所说的话，还要聆听其他每个戏剧人物所说的话。只知道自己的部分的演员其实并不知道自己的部分，因为在一个大的考量范围内，每一个角色都由他与其他角色的关系来定义。

这是非常明显的，而这一点也可与音乐表演进行类比。个体的演奏者必须仔细聆听，包括他自己的部分，以及其他演奏者的部分。132
他必须像了解自己的部分一样，了解其他人的部分。但合奏中的每个演奏者都面临着一个演员们几乎从不会遇到的情况：他和他同伴的演奏是同时进行，而不是依次进行的。如果他要听到别人，那么在自己演奏时和不演奏时，他都必须做得一样好。(当然，这一点也同样适用于歌手。)

这里的困难并不是无法战胜的：毕竟，要把一个人的注意力划分

开来同时做几件事，也并不是不可能——尽管很难防止它们之中的一个或几个变成机械化的例行公事。但当考虑到认同的问题时，任务就变得更有疑问了。成功的表演取决于演奏者与他角色的认同。但是对作品的完全理解不仅需要他与自己的单个角色认同，还需要他与作为一个整体的音乐人格相认同。于是，除了指挥和纯粹的独奏者之外，演奏者们似乎不可能充分欣赏到他们正演奏着的音乐！现在，我们都同意一种说法——所谓的听众能够比（比如说）第二双簧管乐手更好地抓住一部交响曲的完整意义。然而，听者真的能比小提琴演奏者更好地理解一首小提琴协奏曲吗？

这一次，答案还是要取决于承认存在一种张力状态。每个表演者同时都必定是自己的听众中的一员，实际上，他应该是第一个，也是最首要的听者。作为表演者，他最基本的认同，即在表演中唯一充分伴随着他的，是他与自己角色的认同；作为一个听者，他将那个角色与整个音乐复合体联系起来，在这样做的同时，参与了完整的音乐人格。而最后所产生的张力，正像我们作为单独的个体，与作为社会群体的一员这两个不同身份所承载的责任一样，是形成对照的，有时候甚至是矛盾冲突的。但是，当人所面临的张力过于剧烈，便会导致
133 挫败感或焦虑，而音乐的张力却是表演中创造性生命力的首要源泉。正是每个个体的需求与全体的需求之间那精妙的平衡，造就了成功的室内乐演奏，这种平衡使得无论是聆听或参与演奏，都是令人愉悦的享受。而只有当每个演奏者不断意识到自己的双重身份定位时，才能达到这种平衡。

室内乐演奏者高于炫技演奏者之上的那种理想，引出了协奏曲、歌曲，乃至歌剧的最佳演奏方式。若独奏演员和指挥都能理解并诠释出钢琴与管弦乐队之间的关系，那柴科夫斯基那如大路货一般的《第一钢琴协奏曲》便会意想不到地令人欣喜；若莫扎特的歌剧被明智地制作（produce）成声乐/器乐合奏的形式，那将是公众为此欢庆的时刻。

然而，要想让我们的交响乐队沉浸在这种室内乐般的理想中，恐

怕是个难以实现的空想——试想一下，让第三大管的演奏者去学习整个乐章，以便于理解他自己那一个乐句的重要性，然后再由此决定这一句要怎样演奏。实际上，大多数如此的决定（如果的确有这样的决定的话），都被交给了负担过重的指挥；实际上，管弦乐队的演奏员们很少学习总谱，甚至在演奏新作品时也是如此；因此，实际上新作品的演出常常是不恰当的，因为管弦乐队从不会花时间或精力去学习它们。

室内乐的理想同样也可以运用到纯独奏表演上。当一位钢琴家在旋律上投注了太多的注意力，以至于只是马马虎虎地弹了伴奏声部时，或当他临时强调了一个次要的声部，却没有指明它从哪里来，要到哪里去时，他便将自己过分亲密地认同为那个元素，而没有充分考虑到自己对整体所负有的责任。人们有时候或许会听到钢琴家反过来批评那种“室内乐演奏者一样的演奏”，但是我认为他们在这里 134
所指的，是那种刻意压制、没有色彩的演奏。实际上，“像室内乐一样的演奏”应该是一句高度的赞扬，意味着钢琴家懂得并投射出了所有音乐元素之间的相互关系，并传达出了完整的音乐人格。

通过比较钢琴家的三种任务，也许可以澄清参与和认同不同层次之间的关系。让我们依次考虑独奏钢琴家、双钢琴中的一位钢琴家，以及四手联弹中的一位钢琴家。独奏的钢琴家可以将自己完全认同为作品的完整音乐人格，因为在此种情况下，完整的音乐人格正等于钢琴家自己部分的显性虚拟行为者。它的组成部分至多是隐性行为者，然而，钢琴家必须投射出每一个行为者的个体性，既要将它与其他组成部分的行为者相联系，还要将它与整体相联系。而只有当他充分注意到作品的每个组成部分时，才能达到这种结果。在这一阶段中有意识达到部分认同，都（或许是在下意识层面）对表演的完全认同有所贡献，而表演的完全认同取决于演奏者适当、平衡地参与到每一隐性行为者的生命中。

一位双钢琴演奏者的部分也会组成暗含的角色，演奏者则必须参与其中，但在此时它们所组成的是显性行为者，而不是完整的人

格。从更高的层次来说，这位演奏者参与了完整人格的经历，正如在较低的层次上他参与了他自己的组成部分一样。作为一个听者，他必须尽可能充分地体验前者，而作为一个演奏者，他必须完全控制后者。但他首要的认同是他与虚拟行为者的认同，即他与自己这架钢琴的部分的认同。

一个四手联弹演奏者的位置却是模棱两可的。他的角色，像双钢琴演奏者一样，或许看起来像是显性行为者的角色，但如果是这样，它
135 就变得异乎寻常地不完整了。他与别人一起分享演奏的乐器，于是便在一定程度上失掉了对于乐器的控制。他可能没有踩踏板，也可能只用了弱音踏板。暗含的行为者常常在他与他的同伴之间来回移动，因为总的来说他们的声部似乎更多的由键盘位置的方便程度决定，而不是由音乐的连贯性决定。所有这些都暗示着，四手联弹的音乐所要唤起的，是一个单独的人格，不是由两个行为者的互相作用而形成的，而是由两位演奏者混合成一个的四只手的“怪物”。相比普通的合奏，两位演奏者都要各自牺牲更多的个体性，因为四手联弹的演奏更像是婚姻，而不仅仅是友情。因此那样的表演是特别亲密的事，若是在公共场合演奏四手联弹，听众或许会觉得自己是个闯入者，甚至是偷窥者。

尽管四手联弹演奏者的位置很不同寻常，敏感的音乐家们还是非常满意这种形式。既然四手联弹的任一演奏者都没有代表一个完整的行为者，那么相比其他形式的合奏而言，两位演奏者中任何一位都可以更加直接地将自己认同为完整的音乐人格。通常来讲，室内乐的演奏者是一个互相联系的集体中的同事，而四手联弹的演奏者则会觉得一起演奏的同伴是自己个性的延伸，他们都充分而平等地参与到了他们共同象征着的人格的经验中。这就是为何将四手联弹音乐改编成双钢琴作品总是会失败，甚至是非常忠实于原作的改编，比如卡尔·乌尔里奇·施纳贝尔①改编的舒伯特的《大二重奏》②：

① 卡尔·乌尔里奇·施纳贝尔(Karl Ulrich Schnabel，1909—　)，德国出生的钢琴家。

② Milan：Edizioni Curci，1949.《大二重奏》(Grand Duo)：出版商 1838 年为舒伯特在采利茨写的 C 大调四手联弹钢琴奏鸣曲(1824，D813)加的副标题。——原注

在改编作品中,他们用两个显性行为者代替了一个融合的人格。或许这也解释了为何四手联弹版本的交响乐或类似作品如此受欢迎:除了他们演奏的方便程度之外,几乎对于任何人来说,这些作品都可以使人获得直接的经验——在通篇演奏的过程中没有必要去假设一个独奏者或合奏角色。在四手联弹音乐里,演奏者的任务仅仅是要设想在整体钢琴家人格中自己所分担的那一部分。

136 第七章　认同的进一步途径

我将成功的室内乐演奏当作最优秀的音乐表演范型，这样的表演需要每个参与者都对整体乐谱非常熟悉。在表演中，常常缺乏对细节的注意，而仔细读谱是获得这种知识的唯一途径。（有种不幸的推论恐怕是对的：只根据自己声部的乐谱来演唱的牧歌歌手从不会达到这种理想。今日的四手联弹钢琴演奏者能够意识到这个问题的重要性，因为当他们尝试着从自己那相对简单——为了演奏的方便——的分谱去想象完整乐谱时，通常不太可能。）读谱常常被描述成似乎只是一种抽象的聆听。其实不然，它也是一种抽象的表演。只有这种“表演”才允许一位音乐家（读谱者）在一首合奏作品中将自己充分且亲密地认同为完整的音乐人格，这使音乐家（读谱者）得以完全控制此人格音乐活动的方向。这对于指挥和演奏者来说，都是一样。指挥的认同基于他对乐谱的读解，或基于他对乐谱的精确记忆而存在，而不是基于那些由管弦乐或合唱队来实现的、常常是不完美的、最多也就是接近自己观念的演奏，他自己对这些演奏的实际（物理上的）控制有着不可避免的限制。

在此，我们可以看到表演与聆听之间的根本性不同，其原因便是——即使表演者必须仔细聆听自己发出的音乐，即使专心的听者
137 也在精神上表演着他所听到的作品，这两者的态度却是不同的。问

题在于控制。表演者带领着，或参与到了带领着作品方向的过程中。(甚至一位管弦乐队的演奏者或一位合唱队的成员也分担着这种带领的力量，尽管他们所分担的力量十分有限。没有任何一位指挥的力量是绝对的，也没有任何一位表演者会完全放弃自己的个体性。)听者则没有那样的机会，他必须服从于别人所带领的方向。

在考虑表演者和听者的相互关系时，记住这个区别是非常重要的。表演者知道他自己发出了音乐，不论是肉体上还是精神上；所以他很容易便可以享受生动的参与感。听者也同样知道自己并没有发出音乐，然而要让他完全超越自己的这种地位，却不那么容易。因此，听者或许会哼唱、或打拍子、或做出其他的模拟参与实际表演的身体姿态。然而，最老练的音乐爱好者坦率地承认自己角色的限制，升华了自己发出身体动作的渴望。与此同时，想象中的身体参与是听者与音乐人格成功产生认同的基础。由此，视觉上看到表演者这个刺激是非常重要的，因为观察演奏者的身体动作可以帮助听者对音乐的象征性姿态产生移情(empathetic)的反应。斯特拉文斯基在这一点上走得很远，他说道："如要充分抓住音乐的要领，看到发出音乐之人各部分的姿态与运动从根本上来说是必须的。"[①]即使是受过良好训练的音乐家们也可能觉得要在没有视觉提示的情况下集中注意力听音乐是非常困难的，这就解释了为什么他们中的许多人(如果可能的话)即使在听广播或录音时也要看着谱子。

通过刻意挖掘表演的动力或机械方面的因素，作曲家有时候强 138
调了作为乐器姿态基础的力学/声学的相互一致(kinetic-sonic correspondences)。有人可能会否认斯特拉文斯基言论的普遍性，但他们至少得承认，这些话在下列情况下是适用的。在我脑海中浮现出的例子有：斯卡拉蒂的双手交叉(hand crossings)、巴赫在小提琴上的空弦持续音、拉威尔为左手所作的钢琴协奏曲。在韦伯恩的《钢琴

---

① 斯特拉文斯基：《自传》(*An Autobiography*, New York: Simon and Schuster, 1936)，第114页。——原注

变奏曲》[1]中，两只手互相竞争的演奏（双手各代表着一个暗含的虚拟行为者）是结构中一个最本质的元素，它们有时在澄清，有时在对抗十二音的结构和基本的线性方向。

若对一首作品非常熟悉，那么听的时候便可以在心目中跟随表演，而不必真的看着它。但正是我们如此熟知的作品，或许会使我们无法接受一个新的演绎。如果我们是通过反复聆听同一个版本的录音从而熟悉一首作品，那么我们便特别有可能变得很顽固——这些录音实际上就是彼此完全相同的重复，这样的重复在实际的表演中，是不可能存在的。（因此我一直认为，相比那些通过聆听机械的、完全一样的重复来学习作品的人，作为表演者或通过读谱来学习一首作品的人更能接受新鲜的观念。）要接受我们已经非常熟知的作品的新的演绎，我们必须特别地集中注意力跟随音乐，当音乐中的每一个事件发生时，都要接受它们，抵抗住想要反对它们、拿它们与自己熟知的版本相比较的倾向。若我们在听的同时能看的话，这一点当然更容易做到，因为演绎中每一个新的细节都有了视觉上的提示。

在上一个分析中，决定着音乐接受的，是表演本身的质量。“令人信服”的演绎会使观众不得不跟随它，不管观众是否已经对作品熟
139 知于心还是从未听过这首作品。而且，恐怕在此处，令人信服的表演还不仅仅是音乐修养与音乐才能的产物。就像好的表演一样，它依赖于个性的力量，但是在好的表演中，天然的个性被转化成了投射艺术人格的载体。

一个总结并代表着完整音乐人格的、居高临下处于控制地位的形象，对于一般听者与音乐人格产生联系特别有帮助。那样一个形象上的姿态，伴随着音乐上的姿态，很容易被眼睛看到；而且他的控制地位使他可以将自己关于音乐姿态的观念“强迫性”地传达到耳朵里。这样的考虑至少可以解释为什么一方面炫技型钢琴家和指挥家大受欢迎，另一方面室内乐却仅仅引起有限的公众兴趣。我们也可

---

① Variations，作品 27，作于 1930 年。

以轻易地明白，为何那些喜欢强调自己舞蹈般角色的指挥家们会如此受欢迎。这并不仅仅是因为观众们向往那种哗众取宠般的趣味，而是至少部分因为那些舞蹈般的指挥们（若处于最好的状态）提供了非常清晰的控制着音乐的复合节奏（composite rhythm）的类比物，由此也使得那些未受过训练的耳朵能够更轻易地弄清楚复杂的音乐结构。

因此，将表演者的姿态读解为音乐设计的说明，这并不该受到谴责，只要这没有让人的注意力从音乐本身上转开。我已经讨论过一个那样将注意力引向错误方向的例子：将注意力放在演员本人或本来的个性上，而不是放在他投射的人格上。同样需要避免的是，将注意力错误地集中在了舞蹈般的方面上，而致使音乐变成了这舞蹈的背景。（“我得坐在左边，那儿可以看到他的手指。”）

有些种类的音乐在接受时必须排除视觉上的辅助（除非能够拿 140
到乐谱）。许多电子音乐从本质上来讲就是种类型。至少有一种类型的器乐音乐文献——管风琴音乐——有时候因为实践的原因属于此种类型：要让许多人都看见管风琴演奏者的演奏通常不那么方便（如果说并非不可能）。可能很重要的是，这两种音乐，尽管非常不同，但都倾向于在表演中强调一种真实的空间要素。该空间要素位于一个真实的建筑空间里（其中被音乐占用、穿透，有时甚至完全充盈），而观众被鼓励要通过一种对这一空间要素的敏锐方位感来确确实实地感觉它的存在。

有一种听众会用特殊的方式来达到自己与音乐的认同，他不仅仅用手上或脚上的姿态来回应音乐，而是用整个身体。当然了，我所指的，就是舞者。舞者肯定也是一位听者，即使对于他来说最重要的不是听，但他也首先得是一位听者。从某种观点来说，他的运动可以被看作是他对所听见音乐的反应。音乐，特别是那种有着舞蹈般天性的音乐，常常能从听者那儿唤起存在于想象中或内心的身体反应，而舞者的反应正像是这种内在反应的外化。于是，对于那些主要是对音乐感兴趣的人来说，舞者的行为可以被看成是在用动作姿态的模式、通过参与到音乐人格的节奏经历中，由此达到与人格的认同。

而舞者所用的模式同时也可能为观众创造一种对音乐的象征性姿态在视觉上的生动类比物。

然而，严肃的舞者和芭蕾舞热爱者最关心的是舞蹈，不是音乐。不过既然他们的关注引出了如此丰富的音乐文献，那么这就不仅对于舞蹈艺术有着重要意义，对作曲家来说也很重要，所以就值得从他们的角度去看待这两种艺术之间的关系。

舞蹈这样一个总体范畴（相对于将舞蹈作为一个狭义的艺术形
141 式）与歌曲的范畴有着惊人的相互关系。因此，“自然舞蹈”（natural dance）可以与“艺术舞蹈”（artistic dance）相对照。前者包括了民间舞蹈、交谊舞、所有类型的功能性舞蹈。就像自然歌手一样，自然舞者在表演的时候也并未设想一个戏剧性的角色，只是直观地听音乐，直接跳起舞来。正像自然歌曲一样，自然舞蹈可以被模拟——比如交谊舞的展示。在艺术舞蹈中，表演者在扮演着一个角色，即使这个角色并未由标题性的术语进行特别阐释。因此他“听不到”音乐，他也“意识不到”自己在跳舞。按照我们之前描述歌唱的模式来说，他的行为可以被解读为，通过对节奏因素在潜意识中的形式化，而产生的身体运动表现力的强化（intensification）。（仪式舞蹈常常是混合或模糊的例子。参与者也许会设想一个他明显“意识到”的角色。他跳舞的时候——同时也可能在说或唱——既是作为一个戏剧人物，同时也是他自己本人。）

在我们所关心的艺术舞蹈中，舞者的人格（主角、戏剧人物）与作曲家的人格之间的关系是怎样的呢？在这里，对歌曲的类比起不了作用，因为，与歌唱者的人格不同，舞者的人格由视觉上唤起，不可能是作曲家人格声音这个整体的组成部分。诚然，芭蕾或其他释义性的舞蹈配上已经存在的音乐作品（不管这作品是否专为此目的而作），在某些方面来说或许就像将纯器乐音乐转化成歌曲一样。在这两种操作中，都注入了新的、人化的元素——一个或一队实际的戏剧人物，将这些元素注入到了原本只是由虚拟行为者构成的织体之中。但是歌曲的主角在音乐活动中设想了一个角色，它接管过某一个行为者的部分，或至少在旋律上对其进行重叠，从而使之上升至新的歌

唱人格的地位。而另一方面，为音乐添加的舞蹈绝不会使原初的音 142
乐构思发生变更。从音乐的角度来说，舞者所扮演的不是一个新人格的角色，而是以可见的人类形式表达了音乐人格的节奏姿态化身的角色。然而，舞者作为演员或哑剧表演者确实创造了一个人格——一个舞蹈自己的戏剧中的（显性或隐性的）角色。从这个舞蹈戏剧人物的角度上来说，音乐是一种伴奏，是戏剧人物身体运动在听觉上的类比物。

于是我们便能够从两种不同的方向来观察舞蹈。听众中更偏向音乐的观众会将舞蹈看成音乐在视觉上的增强；他们会根据对音乐固有的兴趣以及编舞是否成功阐释了音乐的节奏结构来判断舞蹈。由于这种原因，许多音乐爱好者会觉得芭蕾无聊，甚至在内心对其产生抵触，因为他们总会发现芭蕾的伴奏音乐只是二流的或糟糕的演出，或只是由舞蹈不太充分地支撑着。而舞蹈爱好者当然会首先考虑舞蹈和戏剧的因素，他们会将音乐听作唤起的、节奏的背景——但仅仅是在最普遍的意义上。因此他们不会担心特定的音乐内容或它与舞蹈准确的相互对应关系。

固然，舞者有时候由一流的音乐表演来伴奏，有些舞蹈作品也会在细节上仔细考虑音乐的韵律（rhythm）。要达到这种精确性有一种方法，那就是按照先前已经编排好的舞蹈重新设置编排音乐。但如果斯特拉文斯基是正确的，那么音乐与舞蹈这两者的韵律之间严格的一致性就没有必要了：

> 以我看来，舞蹈作品必须以它自己的形式来实现，这种形式独立于音乐形式之外，尽管它也与音乐的单位（musical unit）相吻合。此形式的构建（construction）会基于任何符合舞蹈家所创造的东西，但它必定不会只是对音乐线条和节拍的复制。我 143
> 想象不出，若无法首先成为一位音乐家，就像巴兰钦[1]一样，怎

---

① 巴兰钦（George Balanchine，1904—1983），美国舞蹈家。

么能成为一位舞蹈家呢?[1]

这些评论暗示着第三种了解舞蹈艺术的途径。这种途径对视觉与听觉因素同样重视,并试图公正地对待由舞蹈家(如巴兰钦)和音乐家(如斯特拉文斯基)相得益彰的合作努力。如《彼得鲁什卡》一样的芭蕾舞剧,既不能将其看成是带有拟人化韵律的音乐作品,也不能将其看成是带有音乐伴奏的舞台作品,而应该看成是两种互为补充的媒介的综合体。如果我们认为舞者是在塑造着无声的戏剧人物(他们用步伐和姿态来代替话语),那么或许我们最后便能在舞蹈与歌曲之间发现一个的非常有益的类比。歌唱人格既存在于有意识的语词层面,又存在于潜意识的音乐层面。由歌手塑造的戏剧人物能够意识到自己的歌词,但是却只能在潜意识中察觉到自己的旋律和伴奏。同样,由舞者塑造的戏剧人物能意识到自己的**动作**(action)——当这些动作被解析为现实的行为时——但他只会在潜意识中察觉到自己在**跳舞**(dancing)——这既是形式化的产物,又是他天然姿态的表现性扩张(expressive amplification)。同样,他也在潜意识中察觉到伴奏,这伴奏立即成为他自己的姿态,以及他与其他戏剧人物和观众所共同分享的声响环境的可听见的象征。一旦我们承认这种可能性,我们就能看到,舞蹈与歌曲一样,对相同的参与和认同开放,而芭蕾舞剧也能以它自己的方式来呈现出戏剧人物与管弦乐之间关系的多样性,这些多样性与歌剧中一样。我们可以将自己认同为戏剧人物,通过他们(潜意识)的耳朵来听音乐,我们也可以将自己认同为韵律流(rhythmic flow)本身,通过音乐人格的眼睛来
144 看到戏剧人物。而且,我们或许甚至可能辨认出一个完整的芭蕾人格(balletic persona),通过音乐与舞蹈的综合体——通过戏剧人物与管弦乐之间持续的相互作用(同样是无意识的)——来表现自己。

---

① 伊戈尔·斯特拉文斯基与罗伯特·克拉夫特([Robert Craft, 1923—],美国指挥家、音乐学家、作家),《回忆与评注》(*Memories and Commentaries*, Garden City: Doubleday, 1960),第36—37页。——原注

斯特拉文斯基敏锐地意识到了这种相互作用，在创作《彼得鲁什卡》之前，这是一首为钢琴和管弦乐而作的作品，在提到这首作品的来源时，斯特拉文斯基说：

> 在创作这首音乐时，我脑海里有一幅清晰的图像，那是一个突然被赋予了生命的木偶，正用喷流而出的可怕的琶音干扰着管弦乐队的耐性。管弦乐队再用小号报复以威胁般的尖啸。于是就出现了恐怖之极的喧嚣，这喧嚣声到达它的顶点，然后以这可怜木偶的悲伤和崩溃而终结。①

若电影配乐是对戏剧加以严肃的关注而创作的，那么它便与芭蕾有着许多共同点，尽管有人可能会争论道，如果那样的音乐真的是成功的话，那么它只会（或几乎）被观众下意识地领会到。我怀疑事实是否真的如此，实际上，音乐常常会变得过分突出，以至于像在音乐话剧（melodrama）中一样，关注于电影画面的注意力难免被分散。然而，当电影配乐充分个性化，同时却又充分服从于戏剧情节时，相比其他方式，它更能引导作为观众成员的我们彻底参与到电影的过程之中。正如在歌剧中一样，音乐可以创造出一个环境，我们与被塑造出的戏剧人物共同分享着这个环境。我们常常感觉到这种错觉的必要性，甚至是在有声电影中也一样，因为银幕能制造出另一个独立的（separate）世界的效果，我们知道自己不可能进入那样一个世界。音乐将我们与那个世界的居民们联系起来，从而让我们感受到它的
真实性。有时候我们可以以人物的潜意识经历来解析音乐，然而，它 145
似乎常常有一个更统合性的功能，好像将自己附在了镜头（camera-eye）本身的心智（psyche）之上。当音乐被巧妙地处理时，它可以鼓励我们将自己认同为镜头，而这镜头正代表着电影制作者的观点——或者说是电影制作者的人格的观点更好些。很明显这就是为

① 《自传》（*Autobiography*），第48页。——原注

何负责任的导演对于音乐的使用都非常小心，甚至吝啬：没有音乐对认同的补充，总比误导要好。高超的电影制作者们不再将音乐看成是添加在一部已然完整的电影之上的装饰。他们对整体的音响效果进行构思，将它的一部分甚至全部安排为音乐，将它看成一部电影作品的组织部分，这部电影作品同时向眼睛与耳朵发言。

从前面的讨论可以看出，在对音乐的设计中，即便它只被特别地赋予了窄小的功能性，它仍然能够在参与和认同的方向中施加影响。实际上，有人可能会说，这正是功能性音乐的功能之所在。任何时候，当音乐被用于背景或伴奏时，当它被作为仪式或庆典的一部分时，当它助长着爱国精神、宗教虔诚或纯粹的欢愉时——在所有这些情况下，音乐通过它的力量，将那些作为某个共同事业参与者来聆听音乐的人们结合了起来。通过音乐，他们更容易地将自己认同为持相同态度、或参与到活动中的一群人，而这活动，就由音乐来象征。

自然，人们也可以抵抗住这种力量。人们可以客观地听音乐，甚至可以客观地表演音乐。但是真的应该这样吗？显然，人们可能有某些强大的理由去抵抗住由功能性音乐暗示出的这种认同——比如，在为了宣扬感情主义狂热而举行的集会上。然而，在此我要提出的问题，牵涉到我们对音乐作为一种艺术而做出的回应。我也意识
146 到，许多作曲家、表演者以及音乐爱好者们，都会坚持认为，相比我所描述的（至少是我所暗示的或所推荐的）那种积极的参与，一种非个人化（impersonal）的观察能够更加安全地导向音乐理解。

客观的或非个人化的表演不能与机械式的演奏相混淆。机械的演奏是无意识的演奏：当音乐家们对自己所要表演的部分烂熟于心之后，便可能只是手指在演奏，却没有大脑的参与，这种恍惚的状态对于所有音乐家来说，都是再熟悉不过的了。但我所指的非个人化的表演，并不是无意识的表演，而是超意识的（hyperconscious）演奏（或歌唱）：并非音乐家通过寻求个人认同而完成的表演，而是通过一种结构分析——它将此作品投射为一个从客观上可感知的形态，或是通过旨在将作品重构为一个历史档案的研究。同样的，非个人化

的听者抵制来自于任何层面上的认同的诱惑;他们试着将作品感知为一个结构模式或一种历史风格的范例,而不是将它作为一种经验,从而参与其中。(如果有人在这方面做得十分彻底,那么他很可能只对自己读谱时在内心所"听到"的音乐满意,因为几乎没有任何表演能严格地做到客观,以使他满意。)采用非个人化方法的人不必否认音乐作品是戏剧化的建构,只不过他对作品组成部分的旨趣在于它们结构上的相互联系,或它们的历史内涵,而不是他自己的卷入。

因此,一个客观的途径(objective approach),也就是分析的途径(analytical approach)。它表现了(不管作为表演者还是听者)在对任何作品理解过程中的一个重要阶段,但理想地来说,这一阶段既不是第一个阶段,也不是最后一个。分析之前,对作品必然有一些个人联系,要不然,人们怎么能知道这作品中是否有自己感兴趣的东西呢?理想地说,个人联系应该跟随分析,因为音乐的目的就在于提供富有激情的经验,而不是提供冥想所需要的构造。147
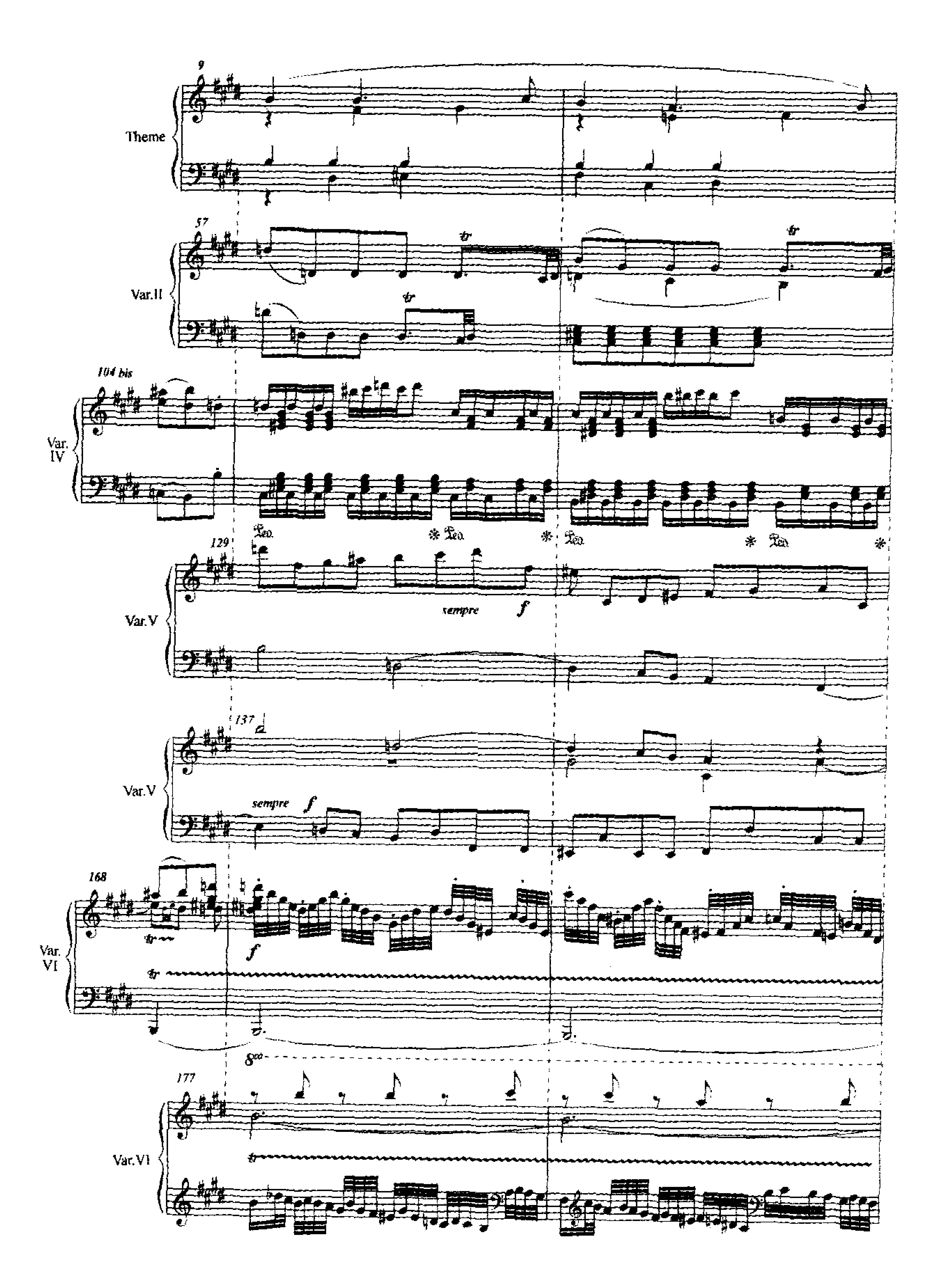
于是,分析应该跟随并从人们对作品的直觉把握中脱胎而出。当人们已经成功并完全地达到认同,并产生厌倦时,当人们对一首作品非常熟悉,以至于无法再假装它包含着任何惊喜或有任何悬念时,分析便常常有了用武之地。此时,只有客观分析的角度能够使人们得知,这作品是否还藏有让自己被重新认识的可能性,或者(至少是在那一刻)它是否必须被抛开到一边。甚至是在后一种情况中,一部在其他状况下已经死去作品,也常常因为分析而得以作为一个完美构造的设计物,或作为一个有趣的结构问题的解决方式,继续产生着愉悦。

当人们对音乐的认同非常不完善时,分析或许会更加有效:当人们觉得一部作品有效,却又无从知晓它是如何、为何有效时;或当一首本来让人非常愉悦的作品却因为一两个细节而阻断了人们完全沉浸于其中时。此时,人们便开始分析,并非因为人们对这作品太过熟悉,而是因为他们对它了解得还不够。人们很肯定那期望中的认同是可能发生的,而且也希望分析会解释这种认同是如何达成的。如

果没有达到目的，人们也仍旧可以欣赏作品，尽管不是完全地欣赏——或许，希望有一天能听到一个非凡的演出，能够揭示出那些被忽略掉的关系。
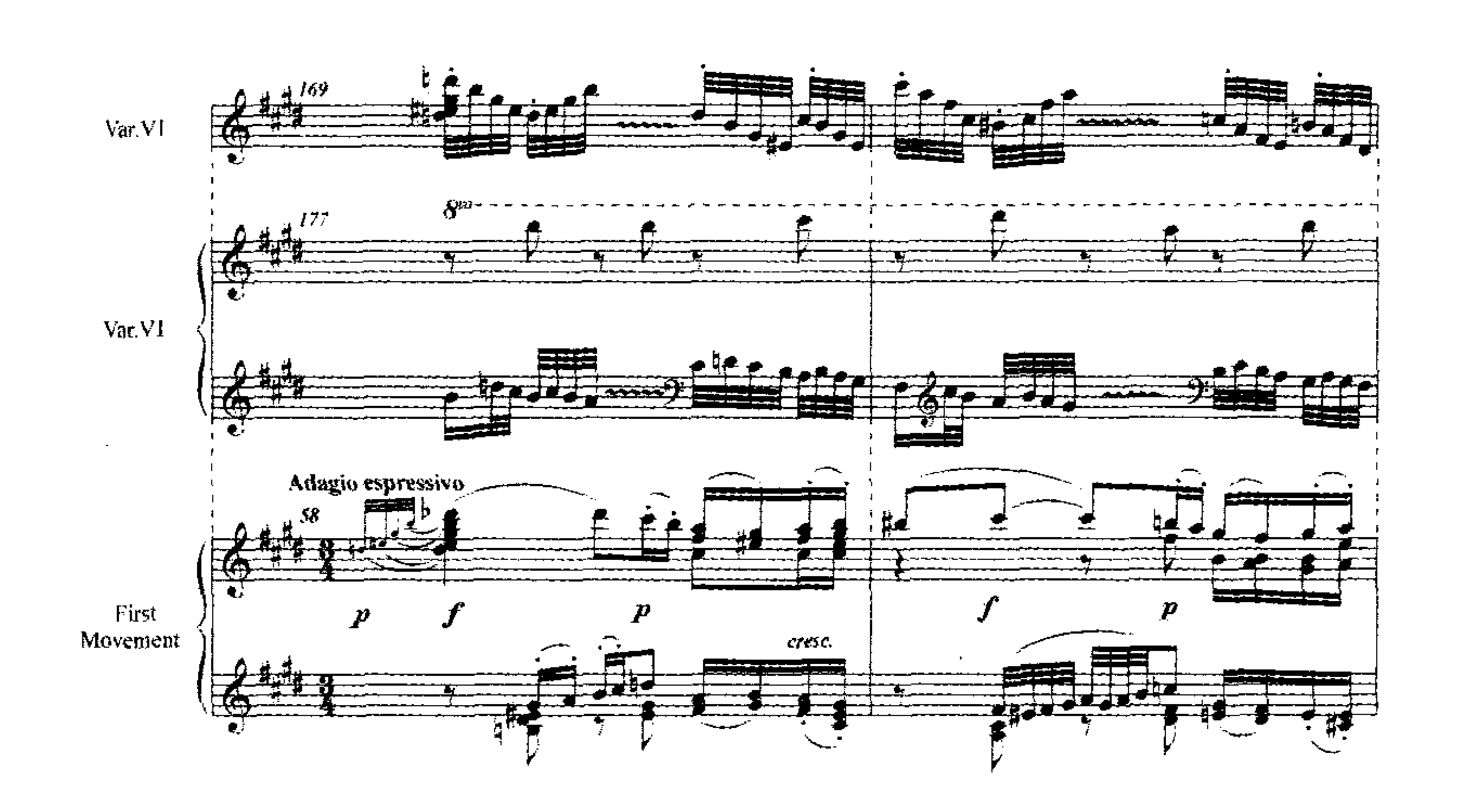
最令人满意的，是存在于人们对最高质量的音乐的反应中的分析与认同的相互渗透。在认识这些音乐的每一个阶段中，都会有新的问题呈现在分析之中，而分析的每一次运用都揭示出了新的机会，使得参与更加丰富。

148 举个例子便能明白这个过程是怎样产生效果的。因为这个例子基于一部熟悉作品中的著名片段，所以在这儿不会揭示出什么惊人的原创性领悟，但由于这个例子是我的亲身经历，所以有着一定的准确性价值。当我第一次学习演奏贝多芬《E 大调钢琴奏鸣曲》作品 109 时，我发现自己很容易便进入了终曲最后一个变奏中那令人兴奋的席卷般的音乐，在沉入那祝福般的主题再现之前，这个片段在紧张度、速度和音域上都达到了一个明显的高潮。可不久之后我便开始对升 E 音上的减七和弦感到疑惑，它带领着音乐进入到由三十二分音符组成的音型的高潮段落，这个段落建立在左手延展的属音颤音之上(第 168 至 169 小节)：为什么这个和弦，这个 E 大调中的闯入者如此合适呢？在这里，分析给了我帮助，显示出这个和弦是一系列事件的高潮，而它的启动就是第二变奏中的一个细节：主题后半段第一小节(第 57 小节)中，神秘地替换了属音的还原 D。在其直接的上下文中，这个新的音由接下来的解决给出了解释，在接下来的变奏中，它又与这个解决一起构成了一个循环的动机。它在变奏 IV 中(第 104 至 105 小节)以扩张的和声重现，又在变奏 V 中(第 129 和 137 小节)进行了对位发展。意识到这些之后，我便能将那个高潮点上的减七和弦听作是还原 D 音的最后一次插入，正如我也可以在这个变奏的最后一节中听到它的回声，这回声处于它已经尝试着替换的原来动机(第 177 小节)之下。一旦获得这一新的认识，我便能在这组变奏中看出一个比以前更统一的有机体，而且我也能从那个激发我研究的减七和弦中得到更多满足。(谱例 8)



谱例 8：贝多芬《奏鸣曲，作品 109》，末乐章。此例的乐谱所展示的是主题后半部分的开始处，以及几个变奏中相对应的小节。
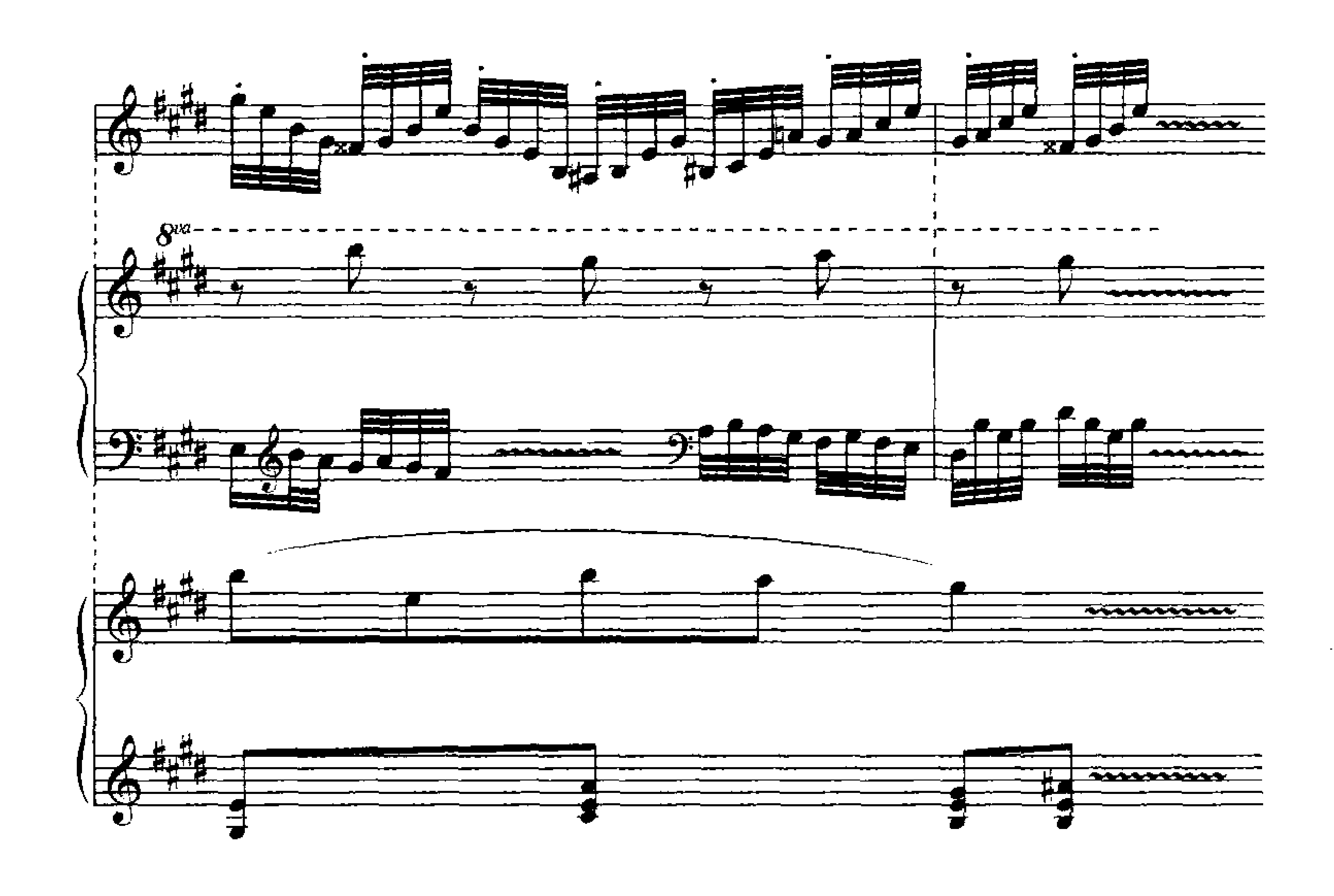
然而，此时它让我灵光一闪，意识到这一音响并不单单在这个高潮点或终曲中出现。在第一乐章第二主题再现时，几乎适时出现了
150 相同的音响。于是，分析再次介入。这次它揭示出，由减七和弦引入的终曲段落呈现了第二主题经过变形的回归（谱例 9）。这一事件是



所有还原 D 音最终的指向。但接下来还有更多。由最末一个变奏后半部分与第一乐章第二主题之间的关系所获得的线索，现在我要在此变奏曲的前半部分与第一主题之间寻找相对应的联系。要发现这种联系并不困难，因为变奏曲的和弦布局正暗示着它（谱例 10）。总之，最后一个变奏揭示出，该奏鸣曲在被分为乐章的结构之下，还有一个隐藏的结构统一性，这种统一性基于起始乐章的第一、第二主
151 题与终曲主题前半、后半部分的对应关系。此处的模式的确让我带着欣喜去凝神观照，而更重要的，也在更深层次上带来愉悦的，是我弹奏这首奏鸣曲时新的感觉——我可以体验它，可以将它投射为一个单一完整的宏大姿态（a single broad gesture）。[①] 我意识到我此
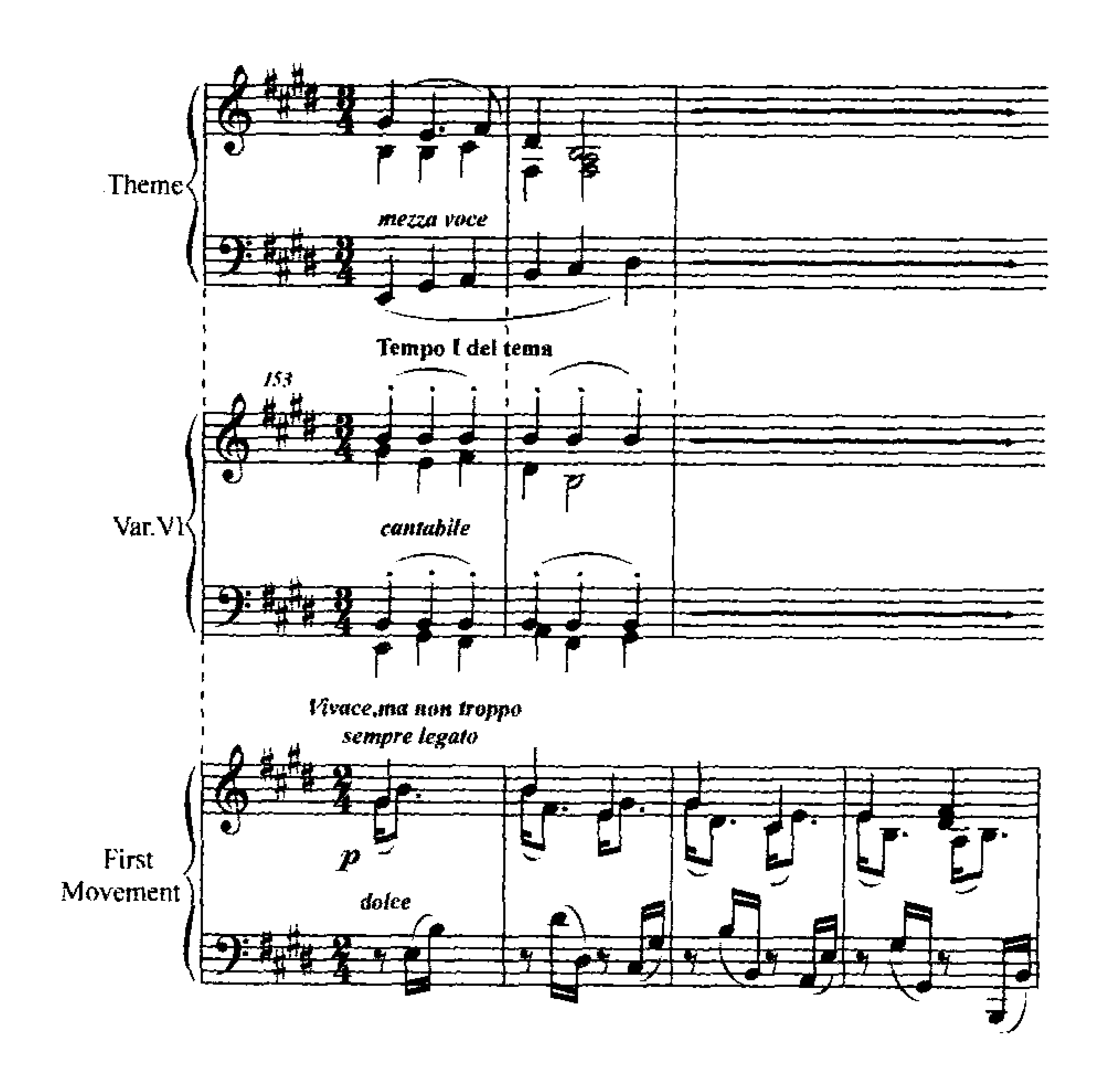
---

① 对此奏鸣曲乐章间关系的进一步讨论（从较为不同的观点），见艾伦·福特（Allen Forte），《作品的母体》（*The Compositional Matrix*, Baldwin, N. Y.: Music Teacher's National Association, 1961）；以及菲利普·巴福德（Philip Barford），"钢琴音乐——II"，收录出版于丹尼斯·阿诺德与奈吉尔·福尔庆编辑的《贝多芬读者》（"The Piano Music—Ⅱ," in Denis Arnold and Nigel Fortune, eds., *The Beethoven Reader*, New York: Norton, 1971），第 171—174 页。——原注
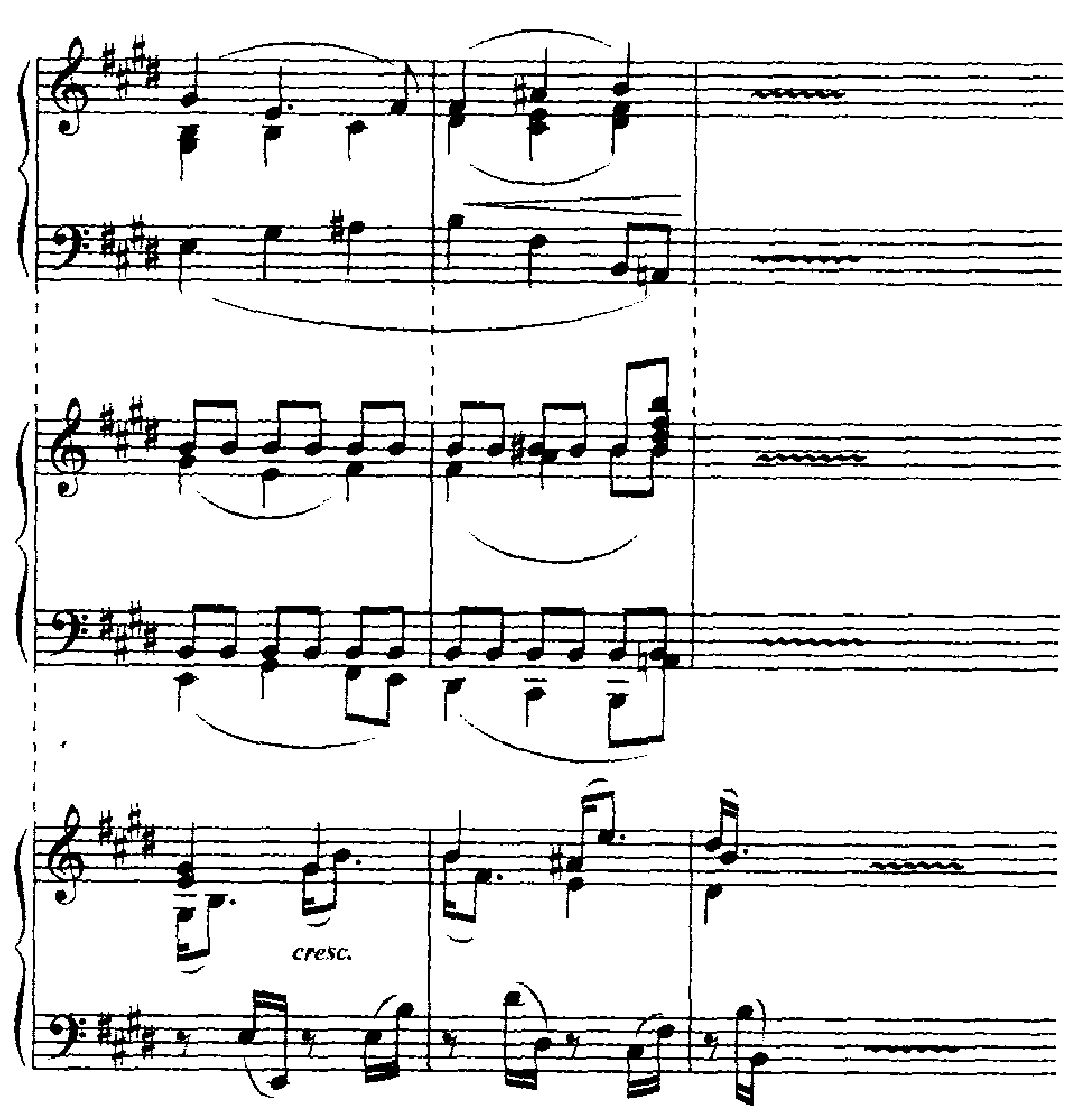


谱例9：贝多芬《钢琴奏鸣曲，作品109》，第一乐章与末乐章。将最后一个变奏的高潮与起始乐章的第二主题相比，此处是后者出现在再现部中。

前的参与并不充分，这都是由于我对这首奏鸣曲音乐能量的动力没
有完全理解。我以前基于对局部的、单个乐章的结构观点而产生的 152
认同，与囊括整体的认同相比，不免显得局限而片面。

客观且历史地对待音乐，关于这一途径的价值和局限性，还可以发展出另一个论点。一些历史学家更倾向于将音乐作品看作是过去留下的文献，而不是艺术作品。然而，最优秀的学者意识到，只有当一部作品作为艺术作品向我们说话时，我们才能充分理解它作为历史文献的价值。与此同时，只有作为全面且彻底的史学研究的结果，过去的许多音乐才可能成为我们的经验。只有以这种方式，我们才能充分理解它的声音（sound）和意义（sense），才能充分理解应该怎
样演奏它、怎样欣赏它。所以，就像在分析中一样，在这里，客观的和 153
个人的反应必须互相渗透，无论人们最终希望以音乐来阐释过去，还是以过去来阐释音乐，这一点都同样正确。





谱例 10：贝多芬，《钢琴奏鸣曲作品 109》，末乐章与第一乐章。此处最后一个变奏的开端可于整首奏鸣曲的第一个小节进行比较。

这种互相渗透也是音乐批评活动的基础，不管这音乐批评针对的是作品还是表演。任何艺术作品批评家的目标都应该是帮助他的读者与他所评论的作品产生个人联系，并以批评家所认为的与作品相应的方式去体验作品。于是，若批评家自己都对作品没有生动的体验，他便无法对其进行评论。那么，音乐作品的批评家就必须以他 154
自己的参与感和认同感作为开始。这样，他的评论才能够试着获得更广阔的视野，这视野基于对作品的分析观之上，也基于历史观之上。

对表演的有效批评也同样取决于批评家的客观知识和对此作品的个人体验。完整的评论必须试着从表演结构的清晰(由分析所决定)、风格的恰当(由历史出处决定)和说服力(cogency)(由批评家自己认同的经验决定)几个角度去公正对待表演。只在一种情况下，批评家才可以合法地讨论一首陌生作品的表演：此作品的风格和形式对于他来说已成第二天性。此时，他对作品的体验几乎是自动的，因而他可以专注于作品的演释(interpretation)。然而，实际上我们读到过无数次这样的评论："这首作品完全不可理喻，但演奏却非常美妙。"

那么，批评，就像分析与历史研究一样，必须基于个人的直觉反应。而反过来，通过研究，对这种反应的理解可能被深化，它的强度也可能被提高。然而，有人还是会说，这种反应并不需要我所说的那种认同。或许还有其他方式能参与到一首作品的生命之中。例如，人们在欣赏风景画的时候不必在画中行走——尽管对于中国山水画来说，这种想象中的行为似乎是最合适的反应。或者，人们也可以读小说却并不把自己认同为小说中的人物。如果《发条橙》①的叙述者让我觉得不适，我就不必把自己置于他的身体、甚至是他的世界之中。我可以只是轻松地听他讲话。或许当我们读小说或看戏时，我

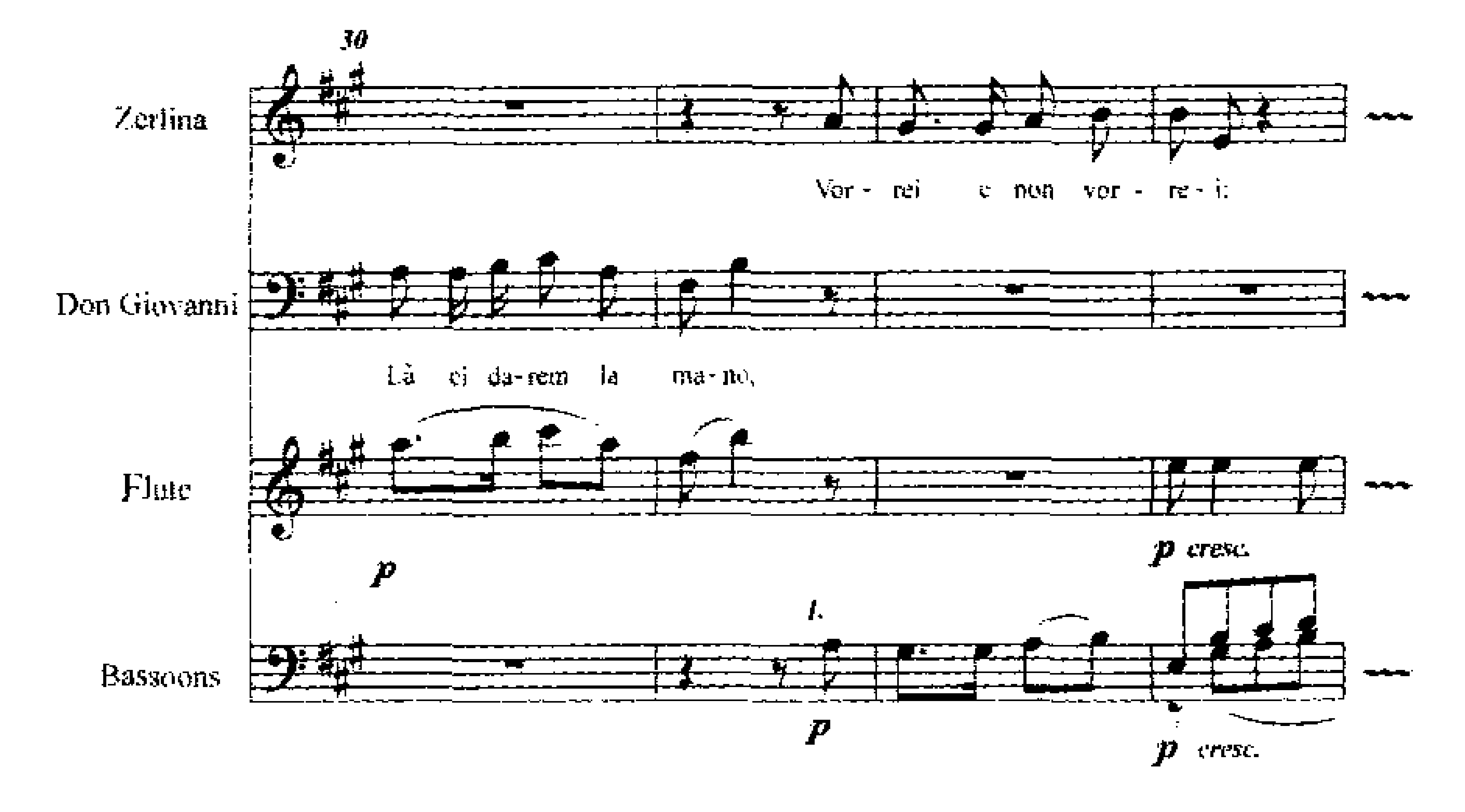
① 《发条橙》(*A Clockwork Orange*, 1962)：未来派经典小说，作者安东尼·伯吉斯(Anthony Burgess, 1917—　)，英国小说家和批评家。

155 们常常做的就是这样：听其他人讲话。诚然，通过成为演员，不管是公然地还是在心中，我们便可以让文艺作品**透过**我们说话(speak *through us*)。然而，它时常是在**对**我们说话(speak *to* us)，我们常常只是在偷听。

所有这些或许都是理所当然的，但这还是不影响上述关于音乐的观点。因为音乐所需要的反应与其他艺术所需要的反应不同，而那种不同之处的特性可以很好地解释为何音乐似乎有种非凡的力量，似乎能够对我们的内心施加影响。毕竟，我们并没有生活在一幅风景画的空间之中，甚至就连我们在中国山水画中的漫步也仅仅是想象的，而不是真实的。我们不会真的进入一座雕塑，占有它的空间。我们不会生活在小说人物的脑子里。但音乐却创造了一种所有人都可以分享的环境，因为它公平地环绕着、渗透着所有人，它将人物、行为者、听者聚集在了一个统一的声音世界中。这就是为何音乐(不像诗歌)只能**透过**我们，才能**向**我们诉说。(建筑物同样创造出了一种包囊一切的环境，这环境是一个对于建筑物本身和对于使用建筑物的人来说的共有空间。建筑这种艺术值得与音乐比肩，正因为这个理由，而非因为建筑形式与音乐形式之间那假想出的相似性。)

采琳娜极好地象征了这种情形。在《让我们手挽着手》("Là ci darem")中，当她回应唐·乔万尼最开始的提议时，她的歌词有意识且合理地答复了他的建议。但她的旋律，即她下意识的反应，却反映出了唐·乔万尼的旋律影响。早在她的言语之前，她就已经认同了他的观点，因此她便占用了他的音乐，重新将其变得符合自己的风格。稍后，当长笛在再现部中对唐·乔万尼的声音进行重叠时，难道我们不能把它看成是她对他的旋律线条全心全意参与的听觉表现吗？正如大管对她回答的重叠可以被假设为唐·乔万尼已在相当程度上与她达到认同。(见谱例5与谱例11)。

156 因此唐·乔万尼的歌词是在**对**采琳娜说——对她有意识的层面；而他的音乐则是**透过**她说——透过她个人参与的潜意识。该戏剧中所刻画的采琳娜在潜意识中对音乐的反应，反映了我们现实生



谱例 11：莫扎特，《唐・乔万尼》，《就让我们手挽着手》。这里是谱例 5 中主题的再现。在呈示部中，采琳娜的陈述是唐・乔万尼陈述的轻微扩展和变奏。现在的再现中，两人的陈述甚至更加靠近了。采琳娜在唐・乔万尼刚说完两小节之后就紧紧跟上，完成了他的乐句。此外，现在在更高音域对他进行重叠的长笛也准备好了她的进入，正如对她进行重叠的大管，也在下方延续着他的旋律线。

活中显意识层面的艺术体验。在听歌词的时候，我们可以翻来覆去地思考这些词语，甚至就在我们跟随它们的时候也是如此。在听音乐的时候，不管是否带有歌词，我们都必须跟随着它前进，就好像那是我们自己的思想。我们与它是一体的——与它的节奏、它的进行、它的力度。只有当过去和未来反映在我们对那永恒流动着的当下的每一刻的意识中时，我们才能回想过去、预知未来。而如果这种意识足够剧烈，注意力也足够持久，我们就可以成功地感觉到自己已经成为了音乐，或者音乐已经**成为**了我们自己。那么，或许我之前对认同概念中神秘内容的否定就太过彻底了。对音乐作品统一性的领会， 157
对作品与自我之间统一性的领悟，显然类似于神秘论者所说的他与上帝的“一”（the One）的关系奥秘。

埃德蒙德・格尔尼①发现，这种认同感特别适用于我们对旋律的反应：

---

① 埃德蒙德・格尔尼（Edmund Gurney，1847—1888），英国作家，领域涉及音乐、哲学及心理学。

> 旋律有一种特性，其与运动的关联具有特别的清晰感；那即是我们将它的存在作为我们自己生命的一种模式，从而与它所产生完全的一体感。确实，我们能在其中感受到一种客观的特性，因为我们本能地意识到，就像对于我们自己一样，对于其他人来说，它也有同样持久的印象可能性(possibilities of impression)；然而我们对它的感觉，却不是外部呈现(external presentation)的感觉，而是通过我们自己的某些特别行为使我们自己卷入其中。①

但是，格尔尼在此处所说的关于旋律的观点也可以运用在作为整体的音乐进行上；当他提到“当某一个音乐瞬间结束时，我们可能会觉得自己刚刚经历一段全面卷入的人生片段”，②他自己也暗示了这种概括。

关于这个观点，有一个小小的证据，那就是我们许多人(我想，包括所有的音乐家们)脑海中不断出现、盘旋着的音乐。这些音乐常常在我们清晨醒来的时候就不请自来，于是这一整天，只要我们头脑清醒的时刻，它都会停留在脑海里，除非有更大的声音盖过它。我们可以顺其自然，也可以按照我们的意愿引导它；我们可以强迫它改变，也可以背诵熟悉的作品；我们可以聆听它，也可以把它压进潜意识中；但我们却没法儿让它消失。因为对于如此被馈赠了(或者说，被加载了)音乐的人来说，生命就是与音乐同呼吸共命运。作曲即是控制这种内心的人格声音，让它成为新的形式，让它为我们说话。聆听音乐即是让我们内心的人格声音屈从于作曲家的支配。或者说得更准确一点：让作曲家的人格声音成为我们自己的声音。

---

① 埃德蒙德·格尔尼，《声音的力量》(*The Power of Sound*, New York: Basic Books, 1966)，第166页。——原注

② 同上，第347页。——原注

第八章　结语:言说与姿态

无疑,读完前面几章后,即使是最有共鸣的读者也并未心满意足,原因有两个。首先,读者也许会认为前面的讨论主要是华丽的辞藻,而基于类比得出的结论是不值得信赖的。

这或许没错,但我不知道,若要尝试着解析一个非语词且无法被语词化的现象,除了隐喻和类比,尚有其他方法吗? 无疑,这一路走来,我应该在每一点都贴上一些小小的标签,比如"可谓"或是"好像"之类,但这很快就会让读者感到厌倦。所以我便仰仗了读者的宽容,也希望我没有不合逻辑地使用我的隐喻。诚然,此类观点所得出的结论并不如推理逻辑般牢固,但却并不表示它无法得出合理、甚至是令人信服的结论。它们的方法不是明证(proof),而是说服(persuasion)。所以,尽管我坦白地承认自己并没有证明任何事情,但我希望我已经以我研究中某些合理的结果说服了某些读者。

我想,对于我的书或许还会有另一种抱怨——针对主题的抱怨,而非针对方法。有人或许会说,这本书显然允诺要将音乐作为一种交流的媒介来对待。然而,关于音乐意味着什么,或表达了什么这样一个基本问题,除了简略且几乎处于外围的讨论,它从未得其要领。

对于这种指控,我还是欣然认罪,而与前面一样,这依然是有意

为之。我研究的主题并非音乐是关于什么的，更多的是人们应该如
159 何有益地思考音乐。说得更明确一点，我的任务是思考“音乐是一种言说的形式”这一观点意味着什么（而非确定这样的言说具体想要说些什么。许许多多关于后一主题的文章——有时被称之为音乐语义学（musical semantics）——近些年来层出不穷。[1] 它们从方法到结论均大不相同，但所有这些著作要么忽略了我所认为的这类研究中的基本问题，要么把对这些问题的解答看成是理所当然的。

那么，我的研究便有意成为任何关于音乐意义或音乐表现的研究的前言，而且我也试着让它的面足够宽，以便能作为几乎任何此类理论——甚至是纯形式主义者——的框架。因为，从另一个角度来看，我的戏剧性分析的绝大多数范畴，正如我所指出的，也成为了形式的范畴。在碰到绝对音乐时，形式主义者只需如此重新解析它们。他可以抛弃标题音乐中那些音乐之外的提示，将它们看成是虚假的，他还可以坚持认为歌曲中的语词表达与音乐相联系只不过是因为惯例。或者，他可以用一种更复杂的方法，通过标题内容、文本与纯音乐的联系在它们之中找到一些模式，这可以为结构复杂性加上一个新的维度。

然而有一点应该弄清：我并不接受形式主义者的前提假设；而此时最合理的做法便是陈述我自己的前提。我对此并无把握，因为这些问题都是带有高度猜测性的。于是，我提出以下这些观点，只是因为，在眼下它们对于我来说似乎是最合理的。

160 我的研究已经描绘出了一幅将音乐作为一种言说形式的图画，可以将其与平时讲话中以及虚构的文学中的文字上的言说相比

---

① 比如：威尔森·库克（Wilson Coker），《音乐与意义》（*Music and Meaning*, New York: The Free Press, 1972）；唐纳德·N·费古森（Donald N. Ferguson），《音乐与隐喻》（*Music and Metaphor*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1960），特伦斯·麦克拉夫林（Terence McLaughlin），《音乐与交流》（*Music and Communication*, London: Faber and Faber, 1970），莱奥纳德·B·迈尔（Leonard B. Meyer），《情感与音乐中的意义》（*Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956）。——原注

较、相对比。如果平时的讲话中是实际的言说，那么文学作品便是一种模拟的言说：不能将其解析为真实的人的言说，不管这人是否还活着；那只是文学作品自身所创造出的一个虚构的人格或人物的言说——实际上，这人格或人物只能依靠文学的言说才能存在(subsist)。(大家也可以在存在于书页中与存在于演出中——被读到与被听到——这两种模拟言说之间作出进一步的区分。但是，就像在音乐中一样，阅读也是一种表演，尽管这表演是无声的。因此我发现，这种区分是无谓的。在此种关系中，大家必须记住，这种被表演的言说并不是表演者的言说，而是表演者所塑造的人物的言说。)

音乐言说的媒介，与真实环境中话语的媒介一样，组成它们的声音都经过有目的的组织，都由真实的表演者发出，或可以由他们发出。但除非是在自然歌曲这种特殊情况下，就像在文学中一样，这些言说本身就可以被解析为模拟的艺术创造——由那些只能因音乐而存在的人格或人物所发出。但与真实话语的声音不同，音乐的声音基本上是无语词的。当然，歌曲使用了语词的言说；但甚至是在无伴奏的歌曲中，人们也可以在表达的语词(verbal)层次与声乐(vocal)层次之间作出区别。作为诗歌，一首歌曲是一种语词的表达；作为音乐，它的媒介是人声，不依靠语词的意义——那是一个声乐的(vocal)、象征性的、非语词的言说。不论是否作为人声的伴奏，就与词语的抽象关系而言，以及组成一个纯象征性言说(一个由歌曲类推而来的言说)的形式上，器乐音乐又更进了一步。

音乐的言说有任何意义吗？答案自然是取决于这里的“意义”所指的是什么，以及提问者的意图是什么。例如，可以说：没有任何一 161
首音乐的意义是唯一的，因为没有任何艺术作品的意义是唯一的——那个唯一的意义(*a* meaning)，即是有人可能会说：“这就是这艺术作品的意义。”因为，尽管某件艺术作品有意义，但仅仅传递可以被辨认为作品意义的信息绝不是它的功能——与一篇说明性文字的功能不一样。

然而，音乐是否有意义这个问题的意图，常常是将音乐与诗歌，而非说明性文字相对比、相比较。一首诗，不管是否具有唯一的意义(*a* meaning)，通常它都同时具有两种意义，即——可释义的内容(paraphrasable content)，以及多种意义(meanings)——这两者便是诗歌中词与短语的内涵与外延。音乐在这两点上都表现欠佳。诚然，音乐有着自己的句法构造。但它不具备可以被其他音乐、或被语言、或被其他任何媒介释义的内容；它的组成要素——音符、和弦、动机——通常都没有指涉物。(当然，在此，将音乐比作语言的隐喻完全失效。)

有人或许会拿瓦格纳的主导动机作为反例，但那些与动机相联系的事物、人物等等几乎从未起到像语义指涉物一样的功能。在某些情况下，乐思(musical idea)只不过因戏剧中理所当然的对应物而被"命名"。即，如果一个动机被频繁地与X参与其中的戏剧场景相联系，如果这个动机听起来在表现上适合于X，那么将它命名为同一个名称——X就非常方便。瓦格纳的许多动机都是如此，根据不同评论家对该动机所在场景的解析，它们的名字各不相同。在其他例子中，音乐观念似乎被设计成X的暗示性**代表**(representation)。但此时，相比肖像画与模特之间的关系，这样的一个代表并没有更多地**意味着**(mean)X。柏辽兹照常又走在了正道儿上。《幻想交响曲》中
162 的固定乐思是这样一条旋律：它总是在主角的脑海里与他爱人的形象相联系。无论何时他想起她，旋律便会响起。但相比他心目中那视觉化的形象，这个旋律化的形象在他心目中并没有更多地**意味着**"爱人"。

固然，一旦大家接受了某个动机的确切名称，无论何时当它响起，便很难不去想这个名称。于是这个名称的所指(referent)便真的成为了此动机的人为(artificial)所指。利用这种反应可能会导致一种武断的象征主义(symbolism)，一些作曲家已经有意地使用了这种象征主义——这常常是以损害更典型的音乐价值为代价的。甚至柏辽兹(当他在"走向断头台"的末尾插入固定乐思时)也在这一点上

走得太远。当然，施特劳斯在他的音乐话剧《伊诺克·阿顿》(*Enoch Arden*)[1]中对主导动机的呆板呈现正是依靠了这种方法。普契尼也是如此，他用一条熟悉主题的常规联想告知了观众《蝴蝶夫人》(*Madama Butterfly*)中反派/主角的国籍。对于大多数今天的听众来说，《伊诺克·阿顿》似乎太过于矫揉造作，而普契尼使用《星条旗》则直白得有些可笑。因此，所指或许会被附着于乐思之上，但常常是冒着破坏媒介的危险。

词语并不总是有所指。"Hey-diddle-diddle"[2]是一个词，也可以说它是个短语，被用在一首有名的诗中，但它却完完全全没有意义。我们不必将自己局限于毫无意义的音节中。像"噢"或"啊"一样的词可以在语境中被很好地理解，但它们却没有可以独立传达的意义核心。"噢"可以表示惊讶、喜悦、遗憾、恐惧等等。也就是说，在语境中，仅这一个词就可以意味着"我很惊讶"、"我很喜悦"、"我很遗憾"或者"我很害怕"。尽管这些意义的细微变化在某种程度上可以由说话者的语调来暗示，它们肯定还是只能由那些熟悉语境的人来演绎。那么从这种意义上来说，"噢"或"啊"一类的词既是无意义的，但也是 163
意味深长的！它们的功能是作为纯粹的姿态(gesture)——此处我借用了布莱克默尔(R. P. Blackmur)用过的术语。[3] 因为语言既有姿态，又有严格的语义层面。从语义上讲，语词的言说传达了概念上的内容；从姿态上讲，它作为一个表现性的行为起着作用。就像身体的姿态一样，语词的姿态让说话者(或作者)的态度在他所说的话中体现出来；或者，它试着通过它的强烈程度(intensity)，而非话语的意义，来影响他的听者(读者)。

特别是在戏剧性的诗歌中，甚至连普通含义的词也可以被用来

---

① 音乐话剧，作于1897年，作品38。

② 感叹词，无实意。摘自同名儿歌的第一句。

③ 见R·P·布莱克默尔论文集《作为姿态的语言》(*Language as Gesture*, New York: Harcourt Brace, 1952)，同名论文，第3—24页。我的讨论在很大程度上受惠于布莱克默尔的讨论。——原注

制造几乎是纯粹的姿态式的效果，这种效果更多依赖于这些词所暗示的表演方式(表现的种类)，而不是它们的具体意义。事实如此，例如，在那些非常具有“莎士比亚式”的反复段落中，一个词或短语在完成了它语义上的任务之后还会一直反复，甚至忽略这种语义任务。语境决定了速度、语音语调，以及它们的变换；为了传达适当的强烈程度必须用到这些要素，因为词语本身所传达的非常少。如果将以下这种段落与语境割裂单独来看便会显得非常愚蠢：

“明日，明日，明日……”

“咆哮，咆哮，咆哮，咆哮！”

“决不，决不，决不，决不，决不！”

但是，它们在语境中却是十分有力的，因为此时它们所表达的态度，通常只能由半清晰(half-articulate)的感叹词来表达，或者转入完全口齿不清的范围——叹息、呻吟、痛苦地叫喊、愤怒的咆哮。在一个半清醒(half-conscious)的层次，几乎不自觉的言说被提高到了充分实现的诗意表达的层次。

164 并非所有诗歌，也很少有散文，能在挖掘作为姿态的语言的潜能方面达到上面引录段落的程度。但是，在句法或词序中，言说中姿态的方面却总是在场的，尽管这种在场不易被察觉——或许是隐蔽的。在最优秀的诗歌中——于是也在最优秀的散文中——姿态和意义互为补充、互相巩固。

正是言说中姿态的方面，为音乐所模拟、所象征。如果承认音乐是一种语言，那么它就是姿态——直接的行为、停顿、开始与终止、起落、紧张与松弛、强调——的语言。这些姿态由音乐动机和进行来象征，在音乐速度的控制下，音乐节奏和韵律让它们有了结构。歌曲中声乐的言说强调，甚至夸张了歌词在姿态上的潜力。器乐的言说缺少固有的语词内容，但它足可以构成一种或许可以称之为纯象征性姿态的媒介。

音乐的姿态可以被解释为身体的(physical)，以及语词姿态的象征。因为身体的姿态是一种能够与言说比肩的行为——是一种尝试

着发言(speak)的行为(因此我们才会赞赏那种"意味深长的姿态")。如果音乐与言说相像是因为他们都是声音(sound)，那么音乐与身体姿态相像则是因为它们都是无言的(speechless)。于是，在音乐中，象征性言说与象征性姿态又一次站到了一起。其实，在音乐中，象征性言说**正是**象征性姿态。

另一种说明相同观点的方法是，将音乐同时看成诗歌与舞蹈。这并不意味着要暗示音乐起源的理论，而是要说明在音乐中，诗歌的语词姿态，以及舞蹈的身体姿态，都通过纯粹的声音这一媒介得以象征。我的研究更多是从诗歌的方向触及这个课题。无疑，同样的研究也可以将舞蹈作为起点。我希望，后者同样能够得出相同的结论。

正像前面所引用的语词姿态一样，音乐的象征性姿态既是无意 165
义的(meaningless)，也是充满意义的(meaningful)。当然，这种貌似的矛盾来自于文字上的游戏。我或许还会因为同样的道理说：音乐姿态缺少明确意义(signification)，但它们也可以是意味深长的(significant)。就像一声叹息，一个音乐姿态没有具体的所指，它没有传递任何具体的信息。但也正像一声叹息一样，它可能适合于许多场合；它可以被放在许多语境下，而这些语境便可以反过来解释它的意义。那么，音乐姿态的表现性内容便取决于它的语境。若被从语境中抽离出来，这姿态便不会表现任何意义；它只不过有着表现的潜力。

没有语境，就没有内容。若这句格言被严格地按照其字面意思解释为，只有特定作品的句法语境和形式语境才能解释某个乐思的意义，那么几乎所有的音乐家都会点头赞成。只有顽固的瓦格纳追随者才会坚持相反意见。但我所指的是更强烈的东西。意义(significance)必须包括整个作品以及每个动机的意义(significance)。内容则是指人文性的表现内容(humanly expressive content)。我暂且用了这个有些做作的术语以抛砖引玉。"情感内容"(emotional content)太过局限性，而且还会引出音乐表现什么的问题。"音乐外内容"(extramusical content)所暗示的对象是偶然的(adventi-

tious)，与音乐没有必然的关联。所以我回到了“人文性的表现内容”：音乐作品——不仅通过每一个单独的姿态，也通过构建起它形式的整体姿态——所表现的任何人类意义。那么，“没有语境，就没有内容”这句话便意味着：一部音乐作品代表着一个人类的行动，只有在更广阔的人类行为语境中，它的内容才得以昭示。

在这种意义下，很明显，明确唱出的歌词提供了语境。例如，它们可以告诉我们，一声音乐中的叹息(或许是一条下滑音线)是释怀，
166 还是失望。它们可以确定由转调而暗示的情绪变化究竟是什么意义。它们可以解释急速的音乐运动是因为冲动、恐惧、还是因为纯粹的好心情。总之，它们可以将每一个音乐上的动作与一种人类情感(或情绪、或行为、或态度)联系起来。当音乐的姿态与歌词所暗示的姿态相近时，我们便会忍不住说音乐表现了这种由文字所指的情感、情绪、行为或态度。或许音乐的确如此，但即便如此，那也是偶然，而非必然。因此更精准的说法是，音乐占用(appropriate)了文字中的这种情感(等等)，而通过这一借来的意义，它实现了它的部分表现潜力。(然而音乐也为此特权给出了丰厚的回报，正如我在第二章中所指出的。)因此，若得出结论说情感——或任何其他由诗歌中而来的意识、观念或形象——构建起了歌曲的内容便是错误的。内容从歌词与音乐姿态的相互关系中显现出来，从它们相得益彰的互惠中显现出来。因此，一首歌曲便是一种隐喻，是一个等式，等式的意义不在于陈述两个组成部分的意义，而在于将两者结合起来——在于两者平等性得到确证这一事实。

音乐并非表现情感，而是占用了情感，这种观点的可信性可以从分节歌的存在得到验证(可以说，就《美丽的磨坊女》(*Die schöne Müllerin*)这一例子而言，这是凯旋般的验证)。相同音乐可以配上许多不同的歌词段落，这一事实并不一定意味着音乐在表现上是中立的，因为在舒伯特的任何作品中，都可以轻易地发现虽然有些歌词段落在音步节奏上适合音乐，却因为表现意义的不一致而无法运作。分节歌所暗示的是，一首音乐作品允许广阔、却不是毫无限制的表现

可能：这就是我所谓的表现潜力(expressive potential)。一个给出的歌词文本确定了某一种可能性，或最多一个相对较小的可能性范围，它的语词表达提供了即时的语境，使音乐的姿态有了情感的(等等) 167
表现性。

与此同时，歌词文本还可以有更多的作用。它的内容——它所要传达的思想状态、观念以及形象——可以被看作某种人文性内容的例示，这内容可以合适地与音乐相联系；通过这个例示(exemplification)，能够使人想到音乐的整体表现范围中很宽的一部分。在一首成功的分节歌中，每一段都是这样的例示，每一段都以自己的方式来解放出了表现的潜力。

那么，歌词就并没有限制音乐的潜力，而是通过具体化(specification)和例示使音乐更易理解。当歌词只是被暗示出时，比如在众赞歌一前奏曲或改编曲中，情况也并无大异。一篇已知文本的内涵以及它相应的旋律，对于那些心知肚明的听者来说，是否真的被演唱出来，其实并无二致。

还有另一种可以为音乐提供人文语境的方法，即标题内容(program)，而标题音乐正当存在的最具说服力的理由则与前述观点相似。对于与音乐运动相联的概括式的情绪来说，标题内容可以使之具体化，或者它也可以跟随、或引导音乐更精确地通过它的叙事所暗示的声音接续、行动、张力和松弛来向前进行。标题内容的效果取决于，它与音乐作品的形式能在何种程度被感受到形象上的同构性(figuratively isomorphic)——也就是说，由标题内容所提示的行为的模式与音乐所创造出的象征性姿态的模式相符合。自然地，标题内容越不详细，听者就越容易想象出这种一致性。这或许就是为何那些通常不使用清晰提纲的作曲家愿意用具有暗示性的题目来提示 168
模糊的标题内容，如《葬礼进行曲》、《叙事曲》、《夜曲》等等。

标题内容在何种程度上影响着作品的内容呢？在文本与音乐的互相阐释中，可以找到歌曲的内容；但此处歌词是整部作品中不可缺少的部分。也就是说，音乐是在一个具体的语词语境中被听到的。

然而，标题内容对于相应的音乐来说，仅仅是附属的。标题内容中的语言与音乐并没有一起发声，既然它们不是同步的，那么即使将它们想象成同时发声也毫无效果。实际上，标题内容中的这些词句并不真的重要；它们只是组成了标题内容所要传递的观念。于是，标题内容给了作品一个概念上的，而不是语词上的语境。就像歌词文本一样，它的内容可以作为音乐表现潜力的一个例证。但反之，歌词所提供的语境既与音乐具体相联系，又是可例示的（exemplary），而标题内容则只是可例示的。这就是为何通常认为，一部作品中，将一些仅仅在标题内容上与结构整体相关的细节纳入其中，那是一种缺陷。这样便会将一种诠释强加于作品之上，而这种诠释应该最多只是暗示了全部的表现潜力。

有一两个例子或许可以澄清这一点。通过题目和针对钢琴家的指示，德彪西鼓励我们将《雪中的足迹》（*Des pas sur la neige*）听成是在描绘一幅冬天的风景画。但人们也可以想象其他荒凉的景象，音乐同样适合于这些场景。或者，人们可以想象更抽象的概念，比如孤独和遗憾。最后，人们可以简单地试着让音乐通过它的象征性姿态与人的潜意识的联系来传达表现的信息。然而，如果将这些抽象的层次运用到《焰火》（*Feux d'artifice*）[1]上，人们通常
169 会被最后那来自《马赛曲》（*La Marseillaise*）的引录所困扰。这是一个形式上没有正当理由的细节，它的意义只能来自下面的推断：该乐曲是在描绘一次公共欢庆集会中的焰火，我们听到的是一队乐手演奏的音乐，它在远方渐渐消失。在这个直接意义的层面上，这一段是有效且有趣的，但它却限制了音乐意义的可能性，也让人们无法对其认真看待。

换句话说，最优秀的标题音乐可以被听成绝对音乐。绝对音乐没有语词语境的隐喻，但这并不意味着它没有语境。正如对待标题

---

① 《雪中的足迹》是德彪西为钢琴而作的《前奏曲集》第一集第 6 首，《焰火》是第二集的第 12 首。

音乐更加抽象的角度中一样，在这里每个听者都为自己提供了语境，这语境从他自己的经历中而来。这样做时，他可能是有意识的、语词上的，可能在贝多芬的《第五交响曲》的第一乐章发现与命运的抗争，在末乐章中看到狂喜般的胜利。但是，那样的诠释常常将人们的注意力从音乐的过程中移开。而且，人们倾向于认为自己的诠释不仅仅是例示性的，他们会将自己的诠释看作是音乐真正的语境——甚至是真正的内容。因此，更加老练的听众会回避开那样的语词化诠释。他们中的许多人都宣称仅仅将音乐当成纯粹的结构来欣赏。我则怀疑这是否真的可能，因为即使当我们的显意识完全跟从音乐结构之时，我们的潜意识（按普鲁斯特的方式）也仍在创造出一个语境——非语词，却是高度个人化的。我们在潜意识中赋予了音乐一个内容，这内容一方面基于音乐姿态与它们所呈现出的模式之间的一致性，另一方面基于同构的、可类比的经历，不管这经历是主观的或客观的。只要我们不（或不能）用语言来表达这些经历或解释它们与音乐的一致性，我们便不会受到诱惑进而认为它们限制性地定义了作品的语境。更有危险的则是，我们没有意识到音乐理解中这个层次的力量，从而采纳了形式主义者的观点。但是，这真的如此危险 170
吗？严格的形式主义者所宣称的，正是一个重要事实走向极端之后的版本：只有专注于作品的结构，我们才能让自己的潜意识完全自由地从知识与经历的储备中调出最合适的关联，此联想通过例示性（exemplification）暗示出了作品表现潜力的全部范围。

在一个许多音乐爱好者都非常熟悉的情况下，这个观点显得非常合理。我们之中很少有人试着根据情绪或情感来定义我们对某一作品的反应，但每当我们要这样做时，便会发现我们的潜意识已经这样做了。我们知道这首乐曲是“关于”什么的，对此我们自己也很明了，但我们常常不得不去寻找一种方式来表达我们所知道的。我们所想到的语词化表达通常并不抽象，而是与某些具体的个人经验相联系。

有时候这一规则会在相反的方向上起作用。在演奏贝多芬的晚

期奏鸣曲时，年轻的钢琴家常常难以让人信服，这不是因为他们技术上的缺陷或无法在智力上理解作品，而是由于在情感上不够成熟。他们的个人历史无法为他们提供相应的经历来帮助他们衡量这音乐的表现潜力。而许多著名的音乐家也都加以证实：在相关的经历中，人们常常会觉得那些迄今都并未被完全把握的作品突然与某个情景对应起来，互为阐释。因为我们的音乐敏感性受到我们的经验（不仅是我们的音乐经验）的影响。最伟大的音乐似乎都有同样的一个特点：似乎永远能够自我更新。这其中部分原因是因为我们会不断在它的结构关系中发现新的模式，而有时候事实并非如此。但我们的
171 确（尽管在潜意识中，却是持续地）将我们的个人经验加于音乐之上，在音乐之中发现表现可能性范围不断扩大的新的例示。

因为每一个听者对人文语境的重建都必须根据他自己的经验，语词化地解释那个语境，这种尝试有时候差异很大。而如果我们读到的那些话语仅仅不完美而且不完整地记录了潜意识反应，那么我们便不会达成任何更多的一致。但是，这并不会让我们落入完全的相对主义。因为语境并非内容，它只是内容必要的传递工具。一首歌曲的内容不仅仅通过歌词来揭示，还通过歌词与音乐之间半隐喻式的关系来揭示。同样地，器乐音乐的内容通过音乐与听者所带来的个人语境之间的关系，被揭示在每个听者面前。由于每一个如此的语境都只是例示性的（exemplary），所以由它们所产生的结果也只可能是部分的（partial）。因此，一部复杂且深奥的音乐作品，其全部意义很可能超过了任何一个个体听者的理解；那是与整体表现潜力相匹配的潜在内容。如果一个听者所举出的语境（通过它与作品在姿态、结构模式上的同构性，也并不唐突地，通过武断的选择或偶然的关联）与作品呈类比关系，那么此语境对于整体潜力来说便是有效且合适的。从表面上看，每个听者的语境似乎各不相同，但这些语境都与音乐结构有着同构的关联，因此，这些语境互相之间便也联系了起来。更深层次的分析应该揭示出，在不同表面之下的共同的表现基础，这些表现的基础也可以反过来暗示整体潜力的本质。于是，

此处便是任何音乐作品中整体潜在内容之所在:在所有它的语境的相互关系中,也在由统一起这些关系的音乐结构对这些关系的阐释中。

这就是为何复杂的作品,如莫扎特第40号交响曲能够承载如此 172
不同、甚至矛盾的特性描述:“英雄式的悲剧”[①]和“(展示了)泰然自若的希腊式的优雅。”[②]我们必须假设,任何叙述了这种反应的严肃听众,他们都在自己的解释中带入了看似符合音乐进行模式的个人经验。由于结合了个人性格与经历,某个这样的听者或许会发现自己所找出的这些联想暗示着悲壮的英雄性;同理,另一个听者可能会觉得这音乐是一种古典环境中的自我满足的形象。如果我们可以检视并分析这两种相关的经验,我们必会得出一个结论,将它们统一起来、将它们与音乐联系起来的语境的共同基础与任何一种情绪都没有必然的联系。例如,这模式或许是被压制的冲动和被控制的能量,有的人会将其与悲剧般的屈从相联系,而有的人会将其与节制的快乐相联系。一个更加具有哲学定位的听者或许会同时意识到这两种可能性。对于他来说,这音乐运动的内容来源于作为两种明显相反的思想状态之基础的音乐所揭示出的基本相似性。但甚至这也只是内容的一部分。对这段音乐更深刻的观点可以是,其表现性的潜能可以以一种更具普遍性的态度适用于广阔的情绪和感情反应的范围——例如,一种本质上的宁静,尽管表面上骚动不安,其基石是,无论未来如何,均坦然接受。而即使这也未必产生全部的内容。莫扎特音乐的表现潜力是如此宽广,以至于人们能够立刻明白特纳
(W. J. Turner)的比喻: 173

---

① 阿尔伯特·爱因斯坦(Albert Einstein),《莫扎特,其人,其作》(*Mozart, His Character, His Work*, trans. Arthur Mendel and Nathan Broder, New York: Oxford University Press, 1945),第235页。——原注

② 罗伯特·舒曼:“乐音的特性”(“Characteristik der Tonarten”),载于《论音乐与音乐家文论全集》(*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5th edition, Martin Kreisig, ed. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914),第一卷,第105页。——原注

> 恬静明朗、完美无云的白昼……那样的白昼不会唤起或最轻微地暗示着一种或另一种情绪。它永远都是变化无常的。它只意味着你所想要的。它是难以名状的、非物质的——可以像手套一样适合你的心绪。①

对于音乐家来说，永远无法用语言来表达一部作品的内容这样一个事实并没有什么不好。他为什么要做这种尝试呢？对于他来说，音乐的姿态就是第二天性。它们是他潜意识的一部分，也是他显意识的一部分。实际上，它们是存积的经验中的重要片段，这片段在潜意识中为音乐创造了一个语境。对于音乐家来说，即是，由他的回忆所创造的语境虽非完全，却在很大程度上是一个音乐性的语境。当他试着用语言表达某个作品的意义时，他常常会将其与其他音乐作品联系起来。

在更通常的意义上来说，这对于每个见多识广的听者来说都是一样。为了理解任一音乐作品，他必须将其置于一种音乐风格及与其常规惯例的语境之中——同样，这又是将其与其他作品相联系。当他无法获得这类的关联时，正如一个未受过训练的西方人听到东方音乐的时候，他便无法识别出内容，或在很大程度上误解内容。

形式主义者则更近了一步，他们坚信，音乐唯一的语境（或唯一有效的语境）便是其他音乐。对于他们来说，音乐中直白的人文性内容是虚伪做作的，这些内容仅仅来自于对风格惯例的传统且武断的联想中。但这样的概括并不保险。诚然，音乐的表现的确在很大程度上依赖于惯例，但就这方面而言，音乐在各门艺术中并不孤立。惯
174 例方面的正确评鉴对于理解音乐作品来说是基础性的——甚至对于语言艺术与具象的艺术（verbal and representational arts）来说也是如此，它们毫无疑问具有表现人文性内容的力量。因为风格上的惯

① W·J·特纳，《莫扎特：其人其作》（*Mozart: The Man and His Work*, New York: Knopf, 1938），第380—381页。——原注

例并不一定是武断的。它们的产生既有表现上的原因，又有形式上的原因，它们也同时为表现与形式服务。近代西方音乐中大调与小调在情感效果上那假定的区别便是个恰当的例子。诚然，这种区别基于惯例，但这惯例是自然而然从调性系统结构中发展出来的，它也满足了重要的表现需求。

一个更具体的例子或许会让这一观点更加清晰。也许有人会说，肖邦降B小调奏鸣中“葬礼进行曲”的表现性联想仅仅取决于惯例——取决于我们认出通常的节拍、缓慢的速度、沉重的拍点、昏暗的色彩，这些结合起来，便组成了一个惯例性的象征：“葬礼进行曲”。但是，抛开在作品（比如肖邦的作品）之外这样的象征能怎样被建立起来——这些作品意在例示该象征——的问题，人们可以答道，这惯例并不是武断的。它是对某种特定情境需要的回应，在此情境下，音乐带有功能性的目的，因此，同样的惯例可以被在艺术上用来唤起想象中的相同情境。于是此惯例将作品置于一个音乐的语境之中，此语境也包括了一个相似的人类情境的需求。需要音乐来执行的，正是这种情境和这种（想象的）功能，而肖邦乐章中表现性的联想也正应该归因于它们。

此外，形式主义者忘记了，甚至一个纯粹的音乐语境也可以由表现因素（和形式因素）来确定。当我们试着根据一部音乐作品来解释另一部音乐作品时，我们所依靠的常常是风格方面的相像度——但
也并非总是如此。有时候我们会在技巧、形式或风格上完全没有共 175
同点（至少没有明显的共同点）的两部作品中发现一致性。它们所共有的，就是我所说的表现潜力，这是一个非常大的范围。人们对于这种关系的感觉必定是具有高度主观性的，但我要举出一个例子，即巴托克的《第六弦乐四重奏》，我在聆听这部作品时为它定义的内容范围，与贝多芬晚期弦乐四重奏相类似。特别是巴托克四重奏中四声部的 Mesto① 段落，对于我来说，这个段落在表现效果上与贝多芬的

① Mesto：哀伤的，悲伤的。

作品 131 最开始的赋格段非常相近，尽管两者在语汇和结构上并无相似。

形式主义者为了解释其他音乐而需要一个纯粹的音乐语境，这只有当他们认识到以下这一点时才说得通（对于音乐家来说尤为重要）：音乐的语境与人文性的语境互相缠绕、不可分离。约翰·奥哈拉（John O'Hara）[1]说得不错："音乐……是用来欣赏的（is to be enjoyed），而我们也应该面对音乐：如果音乐被欣赏，那么音乐就必须具有人文联想。"[2]换句话说：没有语境，就没有内容。然而，音乐中总会有语境，于是，便也总会有内容。

① 约翰·奥哈拉（John O'Hara，1905—1970），美国小说家。

② 约翰·奥哈拉，《巴特菲尔德 8》（*Butterfield* 8，New York：Harcourt Brace，1935），第 131 页。——原注

索　引①

A

---

① 每个索引条目由原文、中译文、原著页码三部分组成。原著页码在书中标注为中译本边码。

C

H

K

L

M

N

O

P

S

T

U

V

W

Z